This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

THE

PHILOSOPHICAL LIBRARY

OF

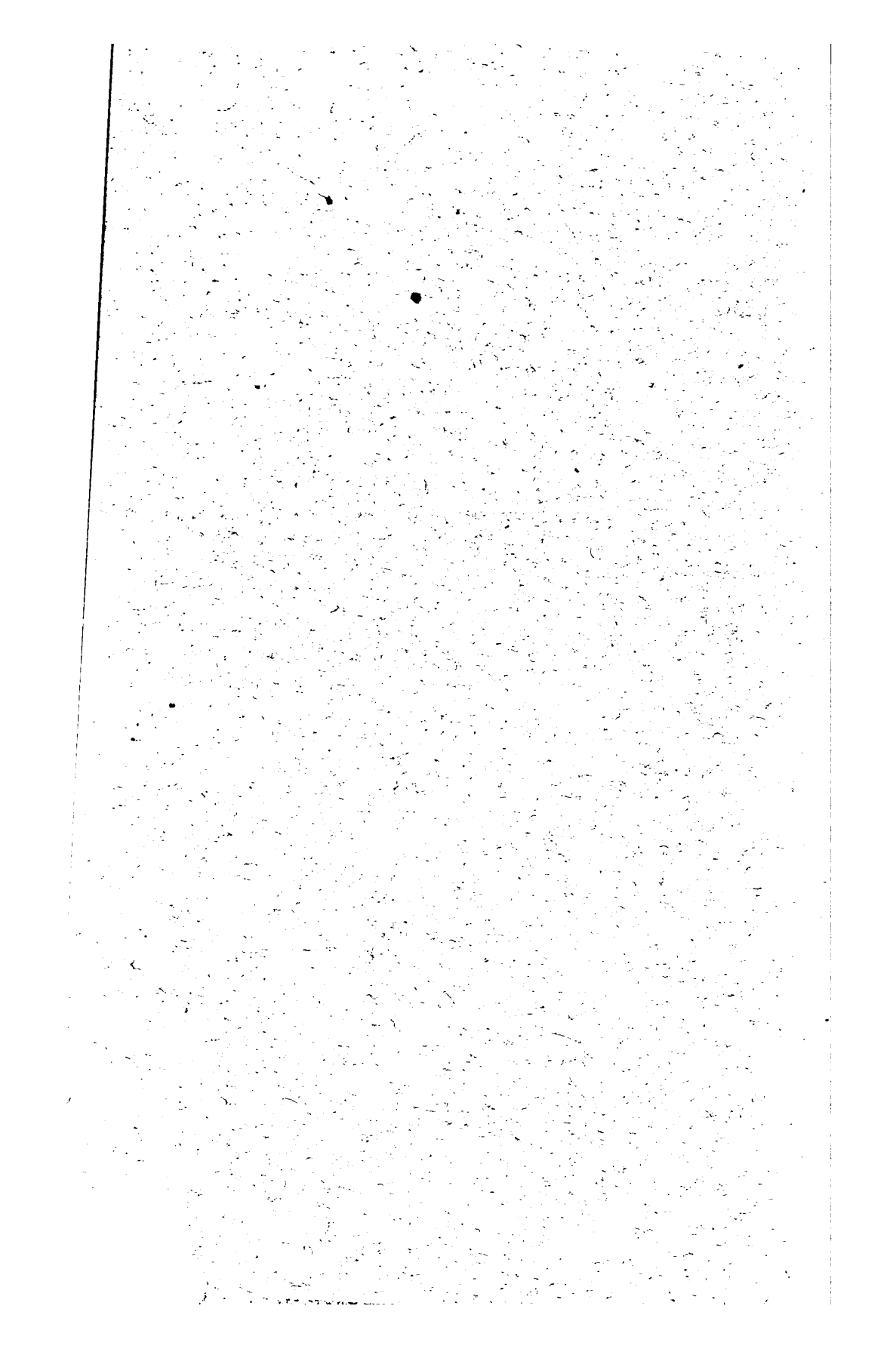
PROFESSOR GEORGE S. MORRIS,

PROFESSOR IN THE UNIVERSITY,

1870-1889.

Presented to the University of Michigan.

BH
193
.D77



Die Kunst

in ihrer

Beziehung zur Psychologie

und

zur Naturwissenschaft.

Eine philosophische Untersuchung

von

Dr. Eugen Dreher.

BERLIN.
Gustav Hempel.
1875.

Geo. S. Morris.
May 26, 1875.

Die Kunst

104113

in ihrer

Beziehung zur Psychologie

und

zur Naturwissenschaft.

Eine philosophische Untersuchung

von

Dr. Eugen Dreher.

BERLIN.
Gustav Hempel.
1875.

Zu den vielen Gebieten des Wissens, welche Aristoteles der philosophischen Betrachtung und Speculation zugänglich gemacht hat, gehört auch das der Kunst.

Nach ihm beruht die Kunst auf Nachahmung des Gegebenen; doch verlangt er ausdrücklich, dass die Kunst bei der Nachahmung nicht stehen bleibe, sondern die Welt so; zeige, wie sie in ihrer Vollendung hätte sein müssen. — Der Maler soll seinen Gegenstand idealisiren, selbst im Portrait der Dichter soll nicht zeigen, was geschehen ist, sondern das, was eigentlich hätte geschehen müssen.

Aristoteles sucht ferner den Ursprung der Kunst in einem Nachahmungstriebe, der dem Menschen, gleich wie viele andere Triebe, z. B. der zur Geselligkeit, angeboren ist. — Auffallend ist es nun, dass Aristoteles von dem Nachahmungstriebe, seiner alleinigen Quelle der Kunst, verlangt, dass er über sich selbst hinausgehe und die nachzuahmenden Gegenstände nicht so zeige, wie sie wirklich sind, sondern so, wie eine in unserm Innern sich vorfindende Fähigkeit, — wir wollen sie hier „Idealisationsvermögen" nennen — es erfordert; wir sollten vielmehr erwarten, dass Aristoteles von den Kunstwerken möglichst grosse Naturtreue beanspruche und diejenigen als die vollendeten hinstelle, welche in allen ihren Eigenschaften ihrem Originale am nächsten stehen.

Fragen wir jetzt, von welcher Beschaffenheit ein Nachahmungstrieb sein kann, so ergeben sich für denselben zu-

nächst zwei Unterschiede; er kann entweder bewusst oder unbewusst sein.

Die zweite Art des Triebes, aus welcher die Nachahmung als etwas Unbewusstes resultirt, müssen wir, wie sogleich gezeigt werden soll, für die Betrachtung der Kunst ausschliessen. — Aus der Schrift „de arte poëtica" lässt sich nicht mit Bestimmtheit ersehen, ob Aristoteles den Nachahmungstrieb als bewusst oder unbewusst auffasst.

Es ist zunächst zweifelhaft, ob es überhaupt einen unbewussten Nachahmungstrieb giebt, so viele Erscheinungen aus dem Leben des Einzelnen, wie aus dem der Völker auch dafür sprechen mögen. Sehen wir doch, wie sich die abgeschmacktesten Moden selbst bei gebildeten Völkern für längere Zeit Geltung verschaffen; zeigt uns doch die Weltgeschichte auf jedem ihrer Blätter, dass sich die grässlichsten Vorurtheile fast unumschränkte Herrschaft für lange Zeiträume angemasst haben, — immerhin können diese Erscheinungen auch leicht aus anderen Eigenschaften als aus einem angebornen, unbewussten Nachahmungstriebe hergeleitet werden. Die Trägheit selbst zu prüfen und zu urtheilen, der Zweifel, den der Mensch in die Richtigkeit seines eigenen Empfindens und Denkens setzt, der Wunsch mit der Allgemeinheit zu halten um keinen unbequemen Kampf aufnehmen zu müssen, überhaupt der Egoismus in seinen vielseitigen Entfaltungen sind die gewöhnlichen Ursachen, warum uns eine so unglaubliche Zahl von Menschen als blosse Marionetten auf der grossen Bühne der Welt erscheinen. — Was nun den Vorgang der Nachahmung anbetrifft, so muss man zugeben, dass der Nachahmende sich in geistige Beziehung zu einem ausser ihm gelegenen Gegenstande zu setzen hat, woraus von vorne herein zu schliessen ist, dass sich die Nachahmung nicht mechanisch vollzieht. Will man immerhin noch einen unbewussten Nachahmungstrieb zulassen, so können aus demselben keinesweges Werke hervorgehen, die für die Kunst auch nur die geringste Bedeutung hätten, da sich an solche Nachahmungen kein Interesse der Aufbewahrung knüpfen würde und die so entstandenen Werke in durchaus keiner

organischen Beziehung zu einander stehen könnten. Die Geschichte zeigt aber, wie die Völker zu allen Zeiten die grösste Sorge gehabt haben, ihre Kunstwerke nicht allein der Mitwelt zu erhalten, sondern dieselben so hinzustellen, dass sie den Stürmen der Zeit trotzend, den spätesten Generationen vererbt werden; sie weist einen organischen Zusammenhang der Kunstschöpfungen nach, der vielleicht nur noch von dem der Leistungen der speculativen Wissenschaften übertroffen wird. Aristoleles stellt auch selbst an die Kunst die höchsten Forderungen, die man von den Erzeugnissen der Menschen beanspruchen kann. Die Kunstwerke sollen nicht allein Unterhaltung gewähren, sondern auch eine Quelle der Belehrung sein und vor Allem unsere Gefühle läutern und veredeln. Und gerade ist es der Zweck, den die Kunst zu allen Zeiten, je nach ihrer Entfaltnng, verfolgt hat, warum wir ihren Ursprung nicht in unbewusste, sondern in bewusste Nachahmung verlegen müssen.

Wir bezwecken bei einer Nachahmung den ausser uns wahrgenommenen Gegenstand so zu fixiren, dass wir mit ihm an beliebigem Orte, zu beliebiger Zeit operiren können. Hat nun die Nachahmung den Zweck, den Gegenstand deswegen nachzubilden, damit wir die Verhältnisse seiner Theile zu einander kennen lernen und hieraus irgend welche Schlüsse ziehen, so entspringt dieser Nachahmungstrieb aus einem Factor der Seele, den wir mit Verstand bezeichnen; hat jedoch die Nachahmung den Zweck, die Stimmung, die uns beim Anschauen des Urbildes beschlichen hat, wieder zu erneuern, so fliesst diese Nachahmung aus einem anderen Factor der Seele, den wir Gefühl nennen. Hieraus ist ersichtlich, dass die Nachahmung noch nicht die letzte Quelle der Kunst sein kann, sondern dass sie noch auf allgemeinere Seelenthätigkeiten zurückzuführen ist. — Wollen wir also die Kunst der philosophischen Betrachtung unterziehen, so müssen wir nothgedrungen auf die Psyche zurückgehen und versuchen, über diese eine Hypothese aufzustellen, von der ausgehend, sich die künstlerische Thätigkeit im Zusammen-

hange mit den übrigen Seelenthätigkeiten darstellt.

Bei dieser äusserst difficilen Frage ist es am zweckmässigsten, in die Geschichte der Philosophie zurückzugreifen und zu sehen, welche Lösungen in den verschiedenen Jahrhunderten über das uralte Räthsel der Seele versucht sind.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde eine von jenen grossen Ideenketten ausgesprochen, deren Anregungskraft und Fruchtbarkeit sich bis in die spätesten Zeiten erstrecken. — René Descartes, ebenso berühmt als Philosoph, wie Mathematiker, verlegt den Urquell aller Philosophie in das aus dem unmittelbaren Bewusstsein entspringende Denken („cogito ergo sum") unterscheidet zum ersten Male scharf zwischen Geist und Materie, und spricht der geistigen wie der materiellen Welt ihre besonderen Eigenschaften und Gesetze zu. Nach ihm besitzt die Materie Ausdehnung und Theilbarkeit und ist der Bewegung unterworfen. Aus dem letzten Principe folgert er das Gesetz des Beharrungsvermögens, welches seinem Wesen nach mit dem der Erhaltung der Kraft zusammenfällt und für welches die heutige Naturwissenschaft einige noch fehlende experimentelle Belege sucht. Die genannten Eigenschaften von Ausdehnung, Theilbarkeit und Beweglichkeit gehen dem Geiste gänzlich ab; er besitzt die Eigenschaft zu denken und ist mit einem Vorrath angeborener Wahrheiten begabt.

Unbegreiflicher Weise erklärt Descartes die Empfindung, das Fühlen für etwas Materielles und stellt zur Aufrechterhaltung dieser Ansicht die sonderbarsten Hypothesen auf.

Seine Annahme von angebornen Wahrheiten bot seinem grossen Gegner Locke Gelegenheit, ihn anzugreifen. Dieser erklärt keine Wahrheit für angeboren, sondern alle Wahrheit aus der Erfahrung hergeleitet. Die Seele ist die leere Tafel, auf welche die Aussenwelt ihre Eindrücke schreibt. Hiernach hätte Locke die Aufstellung des Descartes dahin verbessern können, dass dem Geiste keine Wahrheiten angeboren seien, wohl aber derselbe die Fähigkeit besitze, angeregt durch die Eindrücke der Aussenwelt, Wahrheit zu finden. Locke geht jedoch in seiner Behauptung weiter. Er erklärt die Wahr-

heit als das alleinige Product der Erfahrung (Anm. 1), beraubt hierdurch die Philosophie eines ihrer wichtigsten Pfeiler, des Bewusstseins einer absolut gültigen Wahrheit, und bahnt durch seine scharfbetonte empirische Weltanschauung eine Richtung an, die von der Seele in letzter Instanz nichts weiter weiss, als dass sie nicht existirt und dass diejenigen Vorgänge, die wir psychische Processe benennen, nichts weiter sind, als die Resultanten der in dem Organismus wirkenden physikalisch-chemischen Kräfte. Diese zuletzt angedeutete Richtung wird Materialismus genannt und findet zum ersten Male ihre klare Durchführung in dem „Système de la nature" (von Holbach) „Der Gedanke ist eine Bewegung, eine Umsetzung des Hirnstoffes," erklärt Moleschott, einer der Hauptvertreter des modernen Materialismus, in seinem: „Kreislauf des Lebens" und folgert, von dieser Annahme ausgehend, mathematisch schlussgerecht, dass jede sogenannte Seelenthätigkeit ebenso nothwendig aus der Beschaffenheit des Gehirns resultirt, wie die Diagonale in dem Parallelogram der Kräfte aus ihren Componenten.

Wie eine Bewegung sich selbst zum Bewusstsein kommen soll, hierüber sich auch nur die blasseste Vorstellung zu machen, geschweige es zu erklären, würde selbst dem kühnsten Materialisten unmöglich sein.

Er würde uns entgegnen, dass seine Behauptung nicht der Ausgangspunkt seines Systems sei, sondern die nothwendige Folgerung, zu der er auf dem Wege seiner Beobachtung und Speculation gelangt ist.

Wir müssen jedoch die Richtigkeit des materialistischen Systems entschieden in Zweifel ziehen, und zwar deswegen, weil uns der Materialist jedes Kriteriums einer Wahrheit durch seine eigne Theorie beraubt, indem er zugesteht, dass er nur das in sein System niedergelegt, was ihm die Wechselwirkung der Atome vorgeschrieben hat; — und somit würde jeder Gedanke, so sehr er auch dem Materialismus entgegen sein mag, als das Product der ewigen Nothwendigkeit, dieselbe Geltung zu beanspruchen haben — was in der That der unlösbarste Widerspruch wäre, zu dem überhaupt ein System führen kann.

Wenden wir uns jetzt zu der dem Materialismus entgegengesetzten, von Descartes gegründeten Weltanschauung, dem Spiritualismus, dessen Wesen darin besteht, den Geist = Seele der Materie gegenüberzustellen, so müssen wir zugestehen, dass wir uns nicht vorstellen können, wie etwas Materielles, (die Aussenwelt, Nerven, Gehirn) auf etwas Immaterielles, die Seele, einwirken kann, und wie umgekehrt, die Seele als immateriell auf die Materie (Körper und Aussenwelt) wieder zurückwirkt; — unerklärliche Vorgänge, in denen unser ganzes Leben verläuft.

Diesen Widerspruch, scheinbar oder wirklich, sucht der Pantheismus zu heben, eine Weltanschauung, die schon im Alterthume vielfach durchblickt, jedoch ihre scharfe Vertretung erst in Spinoza gefunden hat. Der Grundgedanke des Pantheismus ist nun thatsächlich eine Identificirung von Geist (= Seele) mit Materie. Diese Identification des Inbegriffs von Geist und Materie wird „Gott" genannt.

Obwohl Materie, Geist und Gott nach dieser Anschauung genau dasselbe ist, so wird dennoch ein Unterschied, wenn auch nur sprachlich, der zu betrachtenden Dinge wegen, aufrecht erhalten. Dass ein solches System nur ein unklarer Materialismus ist, ergiebt sich von selbst. — Es mag für den Augenblick verwundern, dass gerade zwei der grössten Denker und Künstler, Göthe und Schiller sich durch dieses System angezogen fühlten, von denen der Erstere in seinem späteren Alter mehr und mehr sich demselben zuneigte, während Schiller in seinen reiferen Jahren mit ihm brach. Der Grund einer solchen Beeinflussung selbst auf hochbegabte Naturen ist wohl darin zu suchen, dass sich die Menschen vor den letzten Consequenzen des Denkens scheuen, und zwar aus dem Grunde weil sie glauben, dieselben möchten ihrem Gefühle nicht zusagen, oder weil sie fürchten, dass sie als zu sonderbar, in zu geringem Zusammenhange mit dem allgemeinen Menschenverstande stehen, oder weil sie vermuthen, in ein zu grosses Labyrinth des Zweifels geworfen zu werden.

Während alle bisher angeführten Systeme ihrer scharfen

Aufstellung nach der Neuzeit angehören, findet sich noch eine Weltauffassung, die schon im Alterthume ihren bestimmten Ausdruck gefunden hat, und an die sich mehrfach moderne Philosophen lehnen. Es ist dies der Skepticismus, dessen Schwerpunkt darin liegt, dass Sein und Denken nicht zusammen fallen, d. h. dass wir die Dinge nicht so denken können, wie sie wirklich sind.

Schon um das Jahr 500 v. Chr. wurde von den Eleaten ein Hauptgewicht auf den Widerspruch von Sein und Denken gelegt. Zeno demonstrirt denselben an der Bewegung. Ein sich schnell bewegender Körper kann gemäss den Gesetzen des Denkens einen langsam bewegten niemals einholen, weil der schnell bewegte Körper immer den Vorsprung des in langsamer Bewegung begriffenen nachzuholen hat, und dieser Vorsprung zwar immer kleiner werden, aber niemals ganz verschwinden kann, während uns doch die Erfahrung von dem Gegentheile überführt. Der im Zusammenhange mit der eleatischen Schule stehende Heraklit schliesst folgendermassen: „Da alle Dinge in einem fortwährenden Entstehen oder Vergehen begriffen sind, d. h. in einem beständigen Werden, so ist den Dingen das Sein gänzlich abzusprechen." „Wir steigen nicht zweimal in denselben Fluss; die Wasser kommen und verrinnen, und wir selbst ändern uns, indem wir in den Fluss steigen, so dass wir nicht einmal mit Recht sagen können, wir sind in dem Flusse." Und Aenesidemus, der Hauptvertreter der speciell „skeptisch" genannten Schule, stellt zehn Sätze auf, durch welche er die Unmöglichkeit der Erkenntniss der Wahrheit darzulegen sucht, von denen hier nur einer, an welchen wir im Laufe unsrer Untersuchung vielfach erinnert werden, wegen seiner grossen Subtilität Erwähnung finden möge. „Die sinnliche Wahrnehmung ist stets unbestimmt, weil sie nie unmittelbar, sondern immer durch ein Medium erfolgt, dessen verändernden Einfluss wir nicht zu beurtheilen vermögen."

Die skeptische Weltanschauung findet ihre Vertretung, wie oben angeführt, auch in der Neuzeit. Der berühmte Staatsphilosoph Hume wendet sich in dem theoretischen Theile seiner Schriften gänzlich derselben zu, und Deutschlands

grösster Philosoph, Immanuel Kant hat dem Skepticismus wesentliche Stützen gegeben. In seiner Kritik der reinen Vernunft erklärt Kant: dass Raum und Zeit den Dingen ausser uns gar nicht zukommen, sondern dass Raum und Zeit angeborene Anschauungsformen unserer Seele seien.

Prüfen wir diese Aufstellung ein wenig an der theoretischen Mechanik, von der wir ja wissen, dass sie eine der sichersten Zweige aller menschlichen Erkenntniss ist.

Wir sagen von einer Bewegung, dass sie gleichförmig ist, wenn der bewegte Körper in stets gleichen Zeitabschnitten gleiche Räume zurücklegt. — Wann sind aber Zeitabschnitte gleich? Wir können nichts weiter sagen, als dass Zeitabschnitte dann einander gleich sind, wenn in ihnen ein gleichförmig bewegter Körper gleiche Räume zurücklegt. Wir gebrauchen also zur Erklärung des Raumes die Zeit, und zur Erklärung der Zeit wiederum den Raum: Raum, Zeit und Bewegung ergänzen und bedingen sich gegenseitig, ohne dass man im Stande ist die Realität eines einzigen dieser Begriffe in der Aussenwelt nachzuweisen. Welche Substrate in der materiellen Welt dem Raume, der Zeit, der Bewegung entsprechen, kann niemals beantwortet werden, da die angeführten Begriffe stetige Anschauungsformen unserer Seele sind, von denen wir uns beim Betrachten der Dinge nie frei machen können. Nach der Organisation unsres Geistes sind wir jedoch gezwungen, alle Vorgänge der materiellen Welt, welches auch ihre letzten Ursachen sein mögen, unter der Form der Bewegung aufzufassen; dort, wo wir experimentell keine Bewegung nachweisen können, zwingt uns der Schluss sie anzunehmen, und Alles was uns von materiellen Vorgängen zur Perception gelangt, muss uns in Form einer Bewegung übertragen werden.

Bei der Betrachtung des Materials, dessen sich die Kunst bedient, um ihre Werke zur Anschauung zu bringen, werden wir Gelegenheit finden, auf die Begriffe von Raum, Zeit und Bewegung ausführlicher einzugehen. —

Versuchen wir nun mit Berücksichtigung der angeführten

Systeme eine Hypothese über das Wesen der Seele aufzustellen. —

Mit Descartes müssen wir die berechtigte Grenze zwischen Materie und Geist zugeben, jedoch seinen Begriff von Geist erweitern und demselben alle Seelenthätigkeiten zuschreiben.

Die Seele besitzt die Fähigkeit zu empfinden wie zu denken, von denen das Empfinden die unmittelbare Thätigkeit ist, während das Denken erst mittelbar erfolgt.

Empfinden und Denken schliessen sich nicht aus, sondern vereinigen sich im Seelenleben und zwar so, dass dem Empfinden nothwendig unmittelbar das Denken folgt; Thätigkeiten, welche beide **im Bewusstsein** verlaufen. Dem Materialismus ist darin beizupflichten, dass die Seele während des ganzen Lebensprocesses ihre Nahrung durch die Anstösse der materiellen Welt empfängt, und zwar so, dass jeder Seelenthätigkeit eine ihr aequivalente Stoffveränderung entspricht.

Fehlen die Anregungen der Aussenwelt, so können wir uns keine Vorstellung darüber machen, in welcher Form die Seele auch dann noch empfinden oder denken soll.

Da nun die Seele in der ihr eigenthümlichen Form empfindet und denkt, so wird ihre Freiheit durch das Causalgesetz der Natur, welches, bei gleichen Ursachen und gleichen Umständen gleiche Wirkung verlangt, also ein aus den Bewegungserscheinungen nothwendig hergeleitetes Gesetz ist, nicht in Zweifel gezogen. — Wie steht es aber bei dieser Hypothese mit Erforschung der Wahrheit, von der so Viele glauben, dass sie die vornehmste Aufgabe der Philosophie sei? — Wir antworten durch ein Gleichniss. Um auf dieser Erde zurecht zu finden, haben wir uns bisher der blossen Augen bedient; jetzt aber setzen wir eine prismatische Brille auf. Alle Gegenstände erscheinen uns nun unter einem bestimmten Winkel abgelenkt, aber die Hand, die danach greifen, der Fuss, der auf sie treten will, sind unter demselben Winkel abgelenkt, und so wird es kommen, dass wir nach einiger Uebung dennoch sicher greifen und treten, obwohl die Dinge im Raume eine ganz andere Lage haben. —

Bevor wir uns auf die Hypothesen über das Wesen der

Seele einliessen, um aus derselben eine Quelle zu gewinnen, von welcher ausgehend wir die künstlerische Thätigkeit im Zusammenhang mit den übrigen Seelenthätigkeiten auffassen können, erkannten wir, dass der Nachahmungstrieb, aus welchem Aristoteles die Kunst herleiten will, ein bewusster sein muss, und sahen ferner, dass ein solcher Trieb seinen Sitz im Gefühle oder Verstande haben kann. Die Betrachtung der Seele zeigt uns aber, dass der Psyche die Fähigkeit zukommt, die ihr durch die Aussenwelt gebotenen Eindrücke in ganz eigenthümlicher Art und Weise zu verarbeiten, und zwar nach zwei Richtungen hin: nach dem unmittelbaren Empfinden und dem mittelbaren Denken.

Es kann uns daher nicht wundern, wenn wir beim Anblick eines Gegenstandes von der Empfindungsseite der Psyche ausgehend das Gefühl der Lust oder Unlust empfinden. Beim Gefühle der Lust werden wir bei dem Gegenstande zu verweilen suchen, bei dem der Unlust den hervorgerufenen Eindruck so schnell als möglich loszuwerden streben.

Von der Denkseite der Psyche ausgehend verhält sich die Sache nicht ganz so. Der sich uns darbietende Gegenstand wird unter allen Umständen, selbst wenn er durch die Empfindung nach der Richtung des Unangenehmen modulirt wird, dem Geiste zu denken geben. Der Verstand wird bald zu dem Schlusse gelangen, dass der sich darbietende Gegenstand von Wichtigkeit für uns sein kann, und ein Bekanntwerden mit ihm wird uns erwünscht erscheinen. — Hiernach ergeben sich aus dem dem Menschen innewohnenden Denkvermögen und aus der Anregung der Aussenwelt die ersten Anfänge der Praxis, sowie der Wissenschaft. — Welche Mittel jedoch der denkende Mensch wählt, um aus der Natur Vortheile oder Bereicherung seiner Kenntnisse zu ziehen, muss ihm überlassen bleiben. In keinem Falle ist die Nachbildung die Quelle der Wissenschaft, sie ist einzig und allein ein Hülfsmittel für dieselbe. —

Wenn jedoch ein Gegenstand beim Betrachten in uns das Gefühl der Lust erweckt, wenn unsre Seele bei seinem Anblick in eine angenehme Stimmung versetzt wird, und

unser Verstand erkannt hat, dass dieselbe mit dem ausser uns wahrgenommenen Gegenstande im Zusammenhange steht; aber erst nur dann, wenn Letzteres stattgefunden hat, können wir uns veranlasst fühlen, den empfundenen Eindruck und mit ihm die Stimmung dadurch zu fixiren, dass wir zu seiner Nachbildung schreiten. Der schnelle Wechsel von angenehmen und unangenehmen Eindrücken, wie ihn einmal das Leben mit sich bringt, veranlasst uns, das künstlich festzuhalten, was durch die Flucht der Erscheinungen zu schnell entrückt wird, — und somit stehen wir vor den Uranfängen der Kunst; — denn es ist ein Hauptmerkmal aller Kunst, dass sie das Angenehme zu verewigen strebt. Den Begriff des Angenehmen müssen wir jedoch in der Kunst sehr weit fassen. Wir müssen darunter ihre beiden diametral gelegenen Stoffe, das Tragische wie das Komische einschliessen.

Doch warum führen wir statt des Begriffes des Angenehmen nicht den des Schönen ein? Weil die Sprache mit dem Begriff des Angenehmen mehr das Individuelle, mit dem des Schönen jedoch mehr das Allgemeine bezeichnet. — Die Kunst ist stets in ihren Anfängen individuell und erst in ihrer höheren Entfaltung schliesst sie sich dem Allgemeinen an. Wer würde die Frescomalereien, wie sie ein Tempel von Karnak aufweist, für schön halten! und dennoch sind dieselben aus einer Stimmung geflossen, die etwas Angenehmes zur Anschauung bringen wollte. (In dem genannten Falle spiegelt sich in ihnen der Stolz des Nationalbewusstseins.)

Der Begriff der Schönheit entwickelt sich bei den Völkern erst ganz allmälig, wie er sich auch bei dem Einzelnen erst durch scharfes und vieles Beobachten, Vergleichen und Denken heranbildet. Das Gefühl des Angenehmen ist jedoch einem Jeden angeboren. Zwar würde man auf der andern Seite auch nicht zu viel behaupten, wenn man sagt, dass das Gefühl des Angenehmen ganzen Völkern, ganzen Zeiten anklebt.

Mit Verachtung blicken wir jetzt auf die Ringkämpfe in der römischen Arena. Fast möchte man glauben, dass eine

Geistesepidemie das römische Volk geblendet hat, solche herzzerreissenden Schauspiele für angenehm zu halten.

Die christliche Kirchenmalerei führt uns eine Menge von Bildern vor, die den Todeskampf der in der grässlichsten Weise gefolterten Heiligen darstellen. Wir wollen dies nicht durch Beispiele belegen, aus Furcht eine zu grosse Dissonanz wachzurufen, müssen aber erwähnen, dass auch in ihnen der Künstler der sie geschaffen hat, so wie die gläubige Menge, die sie mit religiösem Schauer betrachtet, eine Stimmung des Angenehmen empfindet; — indem der unnennbare Schmerz des edelsten Verfechters des Glaubens sie mit ihrem eigenen unglücklichen Schicksal aussöhnt. — Wie anders ist es mit den Schöpfungen der Kunst, wo ein gereiftes aesthetisches Gefühl die traurigen Gestalten der Nacht und des Aberglaubens verbannt und der Künstler in unbestrittener Harmonie Wahrheit und Schönheit verbindet. Wir treten vor die Sixtinische Madonna von Rafael. Hier wird der Gläubige wie der Ungläubige zu gleicher Bewunderung aufgefordert und die grossartige Conception des Gemäldes giesst eine erhabene Stimmung in die Herzen Beider.

Somit ersehen wir, dass die Kunst nur dann eine allgemeine Anerkennung beanspruchen kann, wenn sie sich von dem Individuellen frei zu machen strebt und dem Allgemeinen anschliesst. Nur ein Werk, welches dieser Bedingung entspricht, verliert nicht an aesthetischem Werth, während die anderen bestimmten künstlerischen Studien dienen und mehr und mehr der Geschichte der Kunst anheimfallen.

Um jedes Missverständniss zu vermeiden, mag hier gesagt sein, dass wir unter dem Freimachen vom Individuellen nicht verstehen, dass der Künstler seine Subjectivität aufgiebt, sondern nur, dass er dieselbe den allgemeinen, den grossen Gesetzen des Universums accommodirt. — Man könnte mit Recht von allen vollkommen normal organisirten und vollkommen gebildeten Menschen verlangen, dass sie im Begriff des Schönen übereinstimmten, während ein Gleiches von dem Angenehmen zu fordern unberechtigt wäre.

Wir legten vorher dar, wie eine Nachahmung, die eine Kenntniss der sich darbietenden Gegenstände bezweckt, zu wissenschaftlichen Forschungen führen, und wie andrerseits eine Nachbildung, die das Reproduciren einer angenehmen Stimmung erstrebt, Ausgangspunkte für künstlerische Leistungen geben kann. — Bei der Betrachtung der Seele nahmen wir an, dass Empfinden und Denken sich nicht ausschliessen, werden also von vornherein von allen Leistungen der Wissenschaft wie der Kunst behaupten müssen, dass in ihnen sowohl Empfinden wie Denken zum Ausdruck gekommen sind, nur mit dem Unterschiede, dass die Leistungen der Wissenschaft uns überwiegend bei der Verstandesseite zu fesseln suchen, während uns die Schöpfungen der Kunst vorzugsweise in unserm Gefühlsleben aufsuchen. Es scheint beim ersten Blick unglaublich, dass der Entdeckung eines Naturgesetzes, dem Auffinden eines historischen Factums auch nur eine Spur von Gefühlsleben beigemischt wäre. Freilich in dem entdeckten Gesetze, in der der Wissenschaft gewonnenen Thatsache liegt sie nicht, wohl aber ist der Vorgang, aus dem die Entdeckung resultirt, mit aus dem Gefühlsleben entsprungen. Bei dem Reichthum ihrer Erscheinungen, bei der Mannigfaltigkeit der Eindrücke, mit welchen die Natur uns überschüttet, müssen wir für Kunst und Wissenschaft wählen, und werden, falls uns nicht sonst praktische Fragen daran verhindern, dasjenige ergreifen, was unserm Gefühle am meisten zusagt.

Blicken wir nun auf ganze wissenschaftliche Systeme, auf Hypothesen, aufgestellt um das Welträthsel zu lösen, so schimmert durch alle eine gewisse Gefühlsseite hindurch, die selbst der gewandteste Denker nur schlecht durch das Raisonnement seiner Schlüsse verbergen kann. Oft liegt dem Forscher nicht daran, sein Gefühlsleben zu verheimlichen. Er weiss, dass nur ein ganz kleiner Theil der Menschen ein längeres Gefallen am abstracten Denken findet; weiss ferner, dass jede Wahrheit, an die sich eine Gefühlsseite knüpft, etwas Lebendiges, etwas Erfrischendes mit sich führt, und gebraucht so das Gefühl, um seiner Leistung eine wärmere

Aufnahme zu sichern. Auch in das Gewand der Schönheit kleidet er dieselbe. Der Klang der Sprache, die eben so leichte, wie kraftvolle Darstellung müssen dazu dienen, um ihn bei seinen Zuhörern von einer vortheilhaften Seite einzuführen und seinem Werke Theilnahme und Anerkennung zu sichern. So bahnt sich ein Uebergang von der Wissenschaft zur Kunst. Als Beispiel hierfür wollen wir den „Kosmos" von Humboldt anführen, dessen hoher Reiz nicht allein in den umfassenden Gesichtspunkten beruht, sondern auch in der durch eine gewandte Sprache getragenen poetischen Darstellung.

Wie auf der andern Seite auch die Kunst in das Gebiet der Wissenschaft eingreifen kann, mag Shakespeare's „Hamlet" zeigen, in welchem Drama sich Shakespeare eben so gross als Dichter wie als Philosoph bewährt.

Wir haben ein grosses Gewicht auf das wechselseitige Eingreifen von Gefühl und Denken gelegt, weil ohne dasselbe die Schöpfungen der Kunst sowohl, wie die Thätigkeiten, durch welche sie entstanden sind, nicht zu erklären sind und müssen jetzt wieder auf die aus dem Gefühle entspringende Nachahmung zurückgreifen, um zu sehen, wie weit sich aus derselben die künstlerische Thätigkeit und mit ihr die Kunstwerke erklären lassen. — Wir erkannten, dass ein Fundamentalversuch der Kunst mit der Nachahmung gemacht sei, und dass derjenige, der zur Nachahmung greift, um durch sie Stimmungen zu reproduciren, künstlerische Thätigkeit ausübt. Wenn wir jedoch die hohen Entfaltungen der künstlerischen Leistungen betrachten, wie sie die verschiedenen Jahrhunderte darbieten, so können wir nicht verkennen, dass die Kunst weit über die Nachahmung hinausgeht. Es wirft sich demgemäss die Frage auf, durch welche Umstände die Kunst die Fesseln des Gegebenen durchbrochen hat, um jene Höhe zu erreichen, auf der wir ihre vollendeten Schöpfungen erblicken.

Auch hier werden wir wieder auf die Psyche verwiesen, in deren Wesen es einmal liegt, das ihr durch die Aussen-

welt Gebotene in eigenthümlicher Weise zu verarbeiten. — Wir sahen, dass Alles, was die Aussenwelt der Seele darbieten kann, zuletzt auf Bewegung herauskommt. Nun nehmen wir aber Vieles wahr, was auch nicht die geringste Aehnlichkeit mit Bewegung hat. Wir sehen Licht, wir hören Töne, riechen und schmecken Stoffe u. s. w. — alle diese Erscheinungen lassen sich aber auf Bewegung zurückführen.

Der in Schwingung begriffene Aether führt unserm Sehnerv die Lichtbewegung zu, der erregte Nerv überträgt die Bewegung dem Gehirn und hier wird durch einen unerklärlichen Vorgang die Bewegung des Nervs resp. des Gehirns durch die Seele in Licht und Farbe übersetzt. Wir müssen zugestehen, dass es ungereimt wäre von einer Bewegung zu sagen, sie sei hell oder dunkel, blau oder gelb; und ersehen so, dass die Vorstellung von Licht und Farbe eine der Seele eigenthümliche, angeborene Empfindungsform ist.

Dasselbe gilt von der Tonempfindung; doch ist hier die Verkettung mit der Aussenwelt eine andere. Die in Schwingung begriffene Luft führt unserm Trommelfell, später dem Cortischen Organe die Schallbewegung zu. Durch das genannte Organ wird sie alsdann dem Gehörnerven, später dem Gehirne übermittelt, wo sie durch die Psyche in die Empfindungsform von Ton umgesetzt wird. So wenig wir von einer Bewegung sagen können, dass sie roth oder violett sei, ebenso wenig können wir von ihr behaupten, sie sei tief oder hoch, unter welcher Empfindungsform uns die Töne zum Bewusstsein kommen. Auf die andern Empfindungen von Geruch, Geschmack u. s. w., von denen dasselbe gilt, brauchen wir uns hier nicht näher einzulassen, weil sie für die Kunst von zu geringer Wichtigkeit sind, selbst da, wo man auch angefangen hat, für dieselben thatsächlich Künste zu construiren — wie in der Parfümerie und in der Kochkunst geschehen ist — sind diese Leistungen doch von zu geringem psychischen Werthe, um sie mit dem Worte „Kunst“ in unserm Sinne zu belegen.

Ganz anders steht es um die Licht- und Tonempfindung. Gerade durch sie kommt uns das Kunstwerk zum Bewusstsein

und in der richtigen Verwendung von Licht und Ton beruht der Reiz aller Kunst.

Man macht eine begründete Eintheilung der Künste, wenn man sie durch die Zeit unterscheidet. Architektur, Skulptur und Malerei sind der Zeit nach stillstehend; sie fixiren gewissermassen ein Atom derselben, während Musik und Dichtung in der Zeit fortschreiten. — Zum Verständniss der drei ersten Künste müssen wir Alles dem Raume nach getrennt Auseinanderliegende auf einen Zeitpunkt zusammendrängen; während die Forderung, Alles der Zeit nach Auseinanderliegende auf eine Zeiteinheit zu concentriren unausführbar ist. Hieraus ergiebt sich, dass wir zum Verständniss der Architektur, Skulptur und Malerei der Vorstellung des Raumes bedürfen, während wir in der Musik und Dichtung ausserdem noch das Verständniss der Zeit nöthig haben.

Dem angeführten Unterschiede der Künste wollen wir noch einen andern beifügen, der sich gerade aus unserer Betrachtung der sinnlichen Wahrnehmungen ergiebt. Die Werke der Architektur, Skulptur und Malerei kommen uns allein durch das Licht zum Bewusstsein und sind somit für unsern Sehnerv berechnet; sie streben durch die ihnen zu Grunde liegenden (geometrischen) Formen zu wirken. —

Eine Anschauung von der Form erlangen wir durch den Sehsinn und durch den Tastsinn, von denen der letzte dem ersteren an Bedeutung untergeordnet ist. Für Architektur und Malerei ist der Tastsinn auszuschliessen, während er in der Skulptur fast gar nicht in Betracht kommt.

Architektur und Skulptur erstrecken sich in alle drei Richtungen des Raumes, und zur Beurtheilung ihrer Werke ist es nöthig, sie von möglichst vielen berechtigten Standpunkten aus zu betrachten. Es kommt vor, dass dieses die Künstler oft nicht genügend beachtet haben. Als Beispiel hierfür diene die in der Brera zu Mailand befindliche Statue Napoleons I. von Canova. Dieselbe macht einen höchst günstigen Eindruck en face, aber einen verfehlten en profil, während die im Berliner Museum sich vorfindende „Hebe" von demselben Meister von allen berechtigten Stellungen aus

gesehen, einen vortheilhaften Eindruck gewährt. Selbstverständlich kann man nicht verlangen, dass ein Gebäude, eine Statue, von allen berechtigten Stellungen aus gesehen, einen gleich guten Eindruck mache, immerhin muss derselbe aber vortheilhaft sein.

Die Werke der genannten zwei Künste müssen ferner, da sie sich in den drei Dimensionen des Raumes ausbreiten, mit beiden Augen betrachtet werden. (Als Beleg hierfür diene das Stereoskop, von welchem später ausführlicher die Rede sein wird.) Der Unterschied der genannten Künste ist nicht scharf zu ziehen; im Grossen und Ganzen kann man sagen, dass die Architektur hauptsächlich die geradlinigen Figuren verwendet, während die Skulptur sich vorzüglich in Curven ergeht. Die Architektur lehnt sich der anorganischen Natur an, während die Skulptur fast ausschliesslich den menschlichen und thierischen Organismus in ihren Werken verwendet. Die Pyramide, der Obelisk, die Säule erinnert uns an krystallisirte Körper; Bogen, Gewölbe, Kuppel sind, wenn auch unvollständig, immer jedoch erkenntlich in der Structur der Felsen vorgebildet; sie sind die Elemente, aus denen der Architekt seine Schöpfungen aufbaut. — Der Reichthum der Thierformen, auch der der Pflanzen, vor Allem aber die menschliche Gestalt geben dem Bildhauer seinen Stoff. — Dadurch, dass Architektur und Skulptur gegenseitig in ihr Gebiet eingreifen, indem die Werke der ersteren als nothwendige Ornamente Karyatiden, Reliefs, Arabesken u. s. w. verlangen, und umgekehrt die Skulptur ihrerseits als Ornamente Säule, Obelisk, Pyramide u. s. w. erfordert, verwischt sich die Grenze beider Künste.

Die Malerei beschränkt sich auf zwei Dimensionen des Raumes, indem sie ihre Schöpfungen auf eine Fläche verlegt. Die dritte Dimension, die wir zur Beurtheilung der Körper gebrauchen, ergänzt sie vor Allem durch die Perspective, die die Dinge unter solchem Winkel zeigt, wie sie, mit einem Auge gesehen, erscheinen würden. Hieraus ist von vorn herein zu folgern, dass die Werke der Malerei mit einem Auge betrachtet werden müssen. (Um von dem Auge die

nicht direct von dem Gemälde ausgehenden Lichtstrahlen abzuschneiden, thut man gut das Gemälde durch eine sich nach unten erweiternde Röhre zu betrachten.)

Da jede Zeichnung von einer bestimmten Stellung für ein Auge aufgenommen ist, so könnte man sich versucht fühlen, direct zu folgern, dass ein Bild auch nur von einem Punkte aus betrachtet werden sollte. Dem ist jedoch nicht so. Die Gesetze der Perspective gestatten eine grössere Freiheit. Dieselben auseinander zu setzen, ist hier nicht an der Stelle, sondern gehört in eine specielle Betrachtung der einzelnen Künste; wir wollen jedoch hier als einen Beleg für unsere Behauptung anführen, dass die Augen eines Portraits, welche uns einmal fixiren, dasselbe in jeder Stellung, die wir zu ihm einnehmen, thun, uns also scheinbar folgen; ein Phänomen, das zu vielem Aberglauben Veranlassung gegeben hat.

Die dritte Dimension des Raumes ersetzt die Malerei ferner dadurch, dass sie ihren Gegenständen ein eigenes, ein secundäres Licht giebt, und so in die Werke Licht und Schatten einführt; auch erhöht eine richtige Farbenverwendung wesentlich den körperlichen Eindruck. — Während in der Architektur und Plastik die Farbe von untergeordneter Bedeutung ist, wird so das Colorit in der Malerei von hohem Werthe.

Ihren Stoff entlehnt die Malerei aus der gesammten Natur, ist also hinsichtlich ihrer Objecte von den genannten drei Künsten die reichhaltigste.

Fragen wir nun, welches Material die Ton- und Dichtkunst zu ihren Schöpfungen verwendet, so ist es von vorn herein klar, dass sich die Werke der reinen Musik (d. h. derjenigen, der kein Text zu Grunde liegt) aus Tönen aufbauen.

Da die durch unsern Gehörnerv vermittelte Tonempfindung nur in geringer Beziehung zum Raume steht, so fällt beim Anhören der Musikwerke der Begriff des Raumes fast gänzlich fort. Bei der Aufnahme desselben Themas im Crescendo hingegen kann der Componist uns die Musik dem Raume nach

näher rücken, wie es vielfach in Opern und Oratorien geschieht, wo ein Heranrücken von Truppen, Volksmassen etc. durch die verstärkte Aufnahme des Themas bezeichnet werden kann. Ganz anders verhält es sich in der Musik mit dem Begriff der Zeit. Nur dadurch, dass eine Tonschöpfung in der Zeit fortschreitet und sich an unsern Gehörnerv die Fähigkeit knüpft der Zeit nach Getrenntes zu verbinden, bringt die Musik ihre zauberhaften Effecte hervor. — In wiefern dem Musiker in der Natur Anhaltepunkte für seine Kunst gegeben sind, ist schwieriger als in den andern Künsten zu ersehen, da sowohl Melodie wie Harmonie nur in höchst unvollkommener Weise in der Natur gegeben sind. —

Wir haben jetzt zu erörtern, aus welchem Material sich die letzte Kunst, die Poesie, aufbaut. Diese Frage lässt sich nicht anders beantworten, als dass die dichterischen Leistungen sich aus Worten zusammensetzen. Doch was ist das Wort? — Wir müssen sagen, seinem materiellen Theile nach, ein Schall, ein Laut, ein Klang, wie man will, immerhin aber wiederum der Ton. Dass sich mit den Worten Vorstellungen verknüpfen, hebt das Vorhergesagte nicht auf, führt aber zum Unterschiede von Musik und Dichtkunst.

Die Worte haben im Gefolge ein geistiges Sehen, wir wollen es ein reproducirendes nennen, und der Dichter ruft gleichzeitig mit dem Klang der Worte ein reproducirendes Sehen und Hören, wie ein Reproduciren aller Sinnesthätigkeiten wach. Weil nun diese reproducirenden Thätigkeiten der Sinne weder an Intensität noch an Klarheit den entsprechenden, durch die Aussenwelt wachgerufenen gleichkommen, so nimmt der Dichter oft seine Zuflucht zum Drama; in welcher Gattung der Poesie er die Personen als selbstsprechend und handelnd vorführt, wodurch denn auch das Drama in der That von allen poetischen Erzeugnissen die grösste Lebensfrische erlangt.

Die Dichtung gebraucht in Folge des reproducirenden Sehens den Raum; sie gebraucht alsdann die Zeit, insofern sie ein continuirliches Wechseln der Bilder verlangt und gleichzeitig eine Verbindung des durch die Worte gegebenen Klanges

beansprucht. So kommt z. B. in dem Gedichte von Heine: „Das Meer erglänzte weit hinaus" u. s. w. nicht allein die Musik der Sprache zur Geltung, sondern es entrollt sich gleichzeitig unserm Geiste das majestätische Bild des Meeres. Wir sehen es schimmern in dem Farbenschmelz der untergehenden Sonne, sehen wie die Woge sich bricht; sehen sie nicht allein, sondern hören sie auch in ihrer rhythmischen Wiederkehr an das Ufer anschlagen. — So versteht der Dichter uns durch den Ton alle diese Bilder und mit ihnen das entsprechende Empfinden vorzuführen. —

Was nun Lied, Oratorium, Oper, Melodrama anbelangt, so sind dies gemischte Kunstschöpfungen, von denen der eine Theil der Musik, der andere der Dichtung anheimfällt; in denen selbstverständlich die Stimmung, in die uns die Musik versetzt, entsprechend der durch die Dichtung wachgerufenen sein muss. —

Licht und Ton sind somit das Baumaterial der Kunst. Um aber die Kunstschöpfungen philosophisch zu verstehen, müssen wir nothgedrungen auf den physikalischen Theil von Licht und Ton eingehen, und sehen wie die Psyche sich ihnen gegenüber verhält.

Die drei genannten Künste, Architektur, Skulptur und Malerei sind, wie wir gezeigt haben, für unsern Sehnerv, die zuletzt genannten, Musik und Dichtung aber für den Gehörnerv berechnet. Da sich durch die Physiologie des Hörens einige wichtige Gesetze der Psyche anschaulicher als durch die des Sehens demonstriren lassen, wollen wir hier mit der des Hörens anfangen. —

Wir wiederholen zunächst, dass die in Schwingung begriffene Luft unsern Gehörnerv erschüttern muss, um die Empfindung des Tones hervorzurufen.

Die Schwingung der Luft wird veranlasst durch die Erschütterung eines elastischen Körpers. Aber nur dann, wenn dieser Körper in einer bestimmten Zeiteinheit eine bestimmte Anzahl von Schwingungen ausführt, vernehmen wir einen Ton. Ist die Anzahl der Schwingungen in der bestimmten Zeiteinheit eine zu kleine oder zu grosse, so nehmen wir

nichts mehr von einem Tone wahr. Die Anzahl der Schwingungen des Körpers in einer bestimmten Zeiteinheit und die ihnen entsprechenden durch den Körper wachgerufenen Luftvibrationen bestimmen die Höhe des Tones, und zwar entspricht der geringeren Anzahl der Schwingungen der tiefe, der grösseren der hohe Ton. So kommen dem tiefsten in der Musik wohl noch Anwendung findenden Tone, dem zweigestrichenen Contra C der Orgel 16½ Schwingungen in der Secunde zu, während der höchste in der Musik gebräuchliche Ton, das fünfgestrichene C der Piccoloflöte, 4224 Schwingungen hat. — Töne, die eine geringere Schwingungszahl als die genannte von 16½ per Secunde haben, werden nicht mehr deutlich durch die Tonempfindung wahrgenommen und gehen allmälig in Erschütterungen über, in welcher Form sie alsdann unser Nervensystem afficiren. Töne hingegen, deren Schwingungszahl grösser als 4224 per Secunde ist, werden bei fortgesetztem Wachsen der Schwingungszahl noch drei Octaven über den genannten Ton gehört, verursachen aber dem Ohre einen höchst unangenehmen Schmerz und verlöschen bei gesteigerter Schwingungsanzahl auch allmälig. Hieraus ergiebt sich:

1. dass die Psyche fähig ist, eine durch den Gehörnerv übertragene Bewegung unter der ihr angeborenen Empfindungsform des Tones aufzufassen;

2. dass der Gehörnerv nicht auf alle Schallbewegungen reagirt.

Töne, die dadurch entstehen, dass ein elastischer Körper vollkommen regelmässige Schwingungen ausführt, haben einen reinen Klang und können ihre Anwendung in der Musik finden, während Töne, die dadurch entstanden sind, dass ein elastischer Körper unregelmässige Schwingungen ausgeführt hat (wie z. B. eine an einem Ende beschwerte Stimmgabel), unrein klingen und deswegen keine Anwendung in der Musik finden.

Hierbei mag gleich erwähnt werden, dass ein elastischer Körper niemals allein als ein Ganzes schwingt, sondern dass einzelne Theile desselben gleichzeitig mit ihm ihre eigenen Schwingungen ausführen, wodurch Nebentöne wachgerufen

werden. Die Stärke der Nebentöne tritt selbstverständlich gegen die des Haupttones zurück, modificirt aber seinen Klangeffect. Bei einem in der Musik Anwendung findenden Instrumente müssen alle entstehenden Nebentöne mit dem Grundton consoniren. So kommt es, dass wir in einem Flöten-Trompetenton u. s. w. einen ganzen Accord zu hören bekommen. Bei einiger Aufmerksamkeit kann man die Nebentöne deutlich vernehmen und nur dadurch, dass wir gewohnt sind, den speciellen Ton, z. B. den einer Flöte, als eine Einheit aufzufassen, entziehen sich diese Nebentöne unserer Beachtung. —

Nun aber vollzieht sich bei der Wahrnehmung des Tones ein wunderbares nicht wegzuleugnendes Phänomen, welches, da wir von Kindheit daran gewöhnt sind, uns nicht so auffallend entgegentritt, wie es von rechtswegen verdient und zu dessen scharfem Bewusstsein wir erst durch die Wissenschaft geführt werden.

Wir wissen, dass alle psychischen Vorgänge sich im Gehirne vollziehen, und sollten hieraus folgern, dass wir auch alle Dinge, die uns zur Perception gelangten, im Gehirne vernehmen müssten. Doch zeigt uns die Wahrnehmung des Tones, besonders aber die des Lichtes, sowie überhaupt alle Wahrnehmungen, die wir durch unsere Sinne machen, dass wir den wahrgenommenen Gegenstand in die Aussenwelt verlegen und so scheint es, dass wir mit dem Ohre, sowie mit dem Auge, den Raum durchdringen, der uns von dem schall- oder lichterzeugenden Körper trennt.

Ein Beispiel möge dies erläutern. Wir sitzen im Theater; der Vorhang wird aufgezogen, wodurch uns die Bühne in Sicht kommt, — doch wie geschieht dies? Von der Bühne gehen Lichtstrahlen, richtiger gesagt, Aetherbewegungen aus, die in unser Auge gelangen und die Zäpfchen der Retina erschüttern. Die Zeit, welche zwischen dem Ausströmen des

Lichtes von der Bühne und der Erregung der Retina verfliesst, ist eine sehr geringe. Die Zäpfchen übertragen nun ihre Erregung dem Sehnerv, welcher sie seinerseits (in Form eines galvanischen Stroms) dem Gehirne, resp. dem Sehhügel zuführt. Auch zu diesen Vorgängen ist eine gewisse, wenn auch nur sehr geringe Zeit erforderlich. Jetzt erst kann die Seele die ihr zugeführte Bewegung in Licht und Farbe umsetzen. Man sollte erwarten, dass dieser Vorgang sich auch sofort im Gehirne vollzöge und uns so das Licht daselbst zum Bewusstsein käme — statt dessen tritt aber folgendes Phänomen ein:

Durch eine constructive Seelenthätigkeit verlegen wir die Erregung der Sehnerven in die Aussenwelt zurück und construiren uns daselbst, der Nervenaffection folgend, ein Bild der Dinge, die uns erregt haben; in dem genannten Falle also das Bild der Bühne. Zu diesen Constructionen ist eine gewisse Zeit erforderlich, während welcher sich das Bild in einem Gestaltungsprocess befindet. (Vergleiche hierüber Anm. 3 und 4.) Nachdem wir dies gethan haben, kommt uns erst die Bühne zum Bewusstsein, zur Perception. Da wir nun, während wir doch geistig in die Aussenwelt hinein construirten, kein Bewusstsein von dieser Thätigkeit hatten und von ihrem Vorhandensein erst durch ihre Producte, die uns zum Bewusstsein kamen, überzeugt werden, so müssen wir hieraus folgern, dass, bevor wir die Bühne sahen, eine **unbewusste** (Anm. 2) Seelenthätigkeit das Bild derselben in die Aussenwelt verlegte.

Bisher nahmen wir an, dass alle Seelenthätigkeiten **bewusst** verliefen; sehen aber nun, dass die Thätigkeiten der Psyche in zwei scharf geschiedene Gruppen zu trennen sind, und zwar in solche, die sich bewusst und solche, die sich unbewusst vollziehen. Nur diejenigen, welche bewusst verlaufen, fallen mit unserm eigenen Ich zusammen, während die andern, die unbewussten, ihm gewissermassen fremd entgegentreten. Durch die Sinneswahrnehmungen ersehen wir gleichzeitig, dass es unbewusste Seelenthätigkeiten sind, die uns mit der Aussenwelt in Verbindung

setzen, da sie die Gegenstände, durch die wir erregt werden, in den Raum zurückverlegen. Die Erfahrung corrigirt nun vielfach diese unbewussten Seelenthätigkeiten, wodurch sie mit der Zeit immer zuverlässiger werden, wie der Vergleich der Richtigkeit der Sinneswahrnehmungen bei einem Kinde und einem Erwachsenen zeigt, woraus wir erkennen, dass bewusste Seelenthätigkeit, aus welcher allein die Erfahrung resultiren kann, auf die unbewusste zurückwirkt. —

Auf freiem Felde verlegen wir die den Schall erzeugenden Körper in die Richtung, von welcher der Ton zu uns gelangt ist. In Städten, wie in Gebirgen, wo vielfach Reflexion, Resonanz und Brechung stattfindet, werden wir hierdurch oft über die Richtung des Schalles getäuscht.

Unter allen Umständen ist es aber unmöglich die Entfernung anzugeben, in welcher sich der schallerzeugende Körper befindet. Erst durch die Vergleichung der eigenthümlichen Art der Geräusche und durch Schluss können wir uns eine schwache Vorstellung hiervon machen, aber auch da nur bedingungsweise. Vernimmt man z. B. in einer Wüste einen Kanonenschuss schwach, so wird man daraus, dass es eben ein Kanonenschuss ist, schliessen, dass die abgefeuerte Kanone weit von uns entfernt war. Wie mangelhaft aber dieser Schluss ist, zeigt, dass hiebei weder die Quantität des Pulvers, noch der Druck, unter dem der Schuss erfolgte, in Betracht gezogen wird.

Falls wir die Art des Schalles nicht kennen, werden wir immer den stärkeren Ton von einem Gegenstande herleiten, der in grösserer Nähe ist, den schwächeren hingegen von einem, der sich in grösserer Entfernung befindet. —

Das Sehen mit zwei Augen ermöglicht das Taxiren der Entfernung, indem die Verlängerungen der Achsen unserer Augen sich in dem fixirten Gegenstande schneiden und uns hierdurch zwei Richtungen gegeben sind, in deren Durchschnittspunkte der Gegenstand liegen muss.

Ausserdem führt uns ein Sehen mit zwei Augen die Dinge körperlich vor, indem das linke Auge mehr von der linken Seite, das rechte mehr von der rechten des Gegen-

standes auffasst, als ein mittleres Auge allein vermag, wie uns das Stereoskop beweist, bei dessen Anwendung wir durch eine unbewusste Seelenthätigkeit die beiden auf der Zeichnung gegebenen Flächenbilder zu einem Körper vereinen, welcher uns alsdann zum Bewusstsein gelangt. Während so das Sehen mit zwei Augen in der That ein anderes, als das, mit einem Auge ist, so ist hingegen das Hören mit einem Ohre dasselbe, wie das mit zwei Ohren, nur mit dem Unterschiede, dass das Hören mit zwei Ohren ein verstärktes ist, und dass, falls anormale Stellen im Gehörorgane sind, ein gewisses Corrigiren durch beide Ohren eintreten kann.

Bei Geruchsempfindungen vermögen wir nicht zu sagen, wo sich der geruchverbreitende Körper im Raume befindet, da wir den Körper selbst nicht riechen, sondern nur Theilchen, die sich von ihm abgelöst haben, und in unsre Nase gelangt sind, wohin wir dann selbstverständlich die Geruchaffection verlegen. (Erst veränderte Stellung zu dem geruchverbreitenden Körper kann uns über seine Lage orientiren.) Aus denselben Gründen gilt dieses auch vom Geschmack. — Mit den Tastempfindungen ist es jedoch anders. Auch hier verlegen wir, wie beim Lichte und beim Schalle, den die Erregung veranlassenden Körper in die Aussenwelt, wie ein Tastversuch vermittelst eines Stabes auf dem Erdboden beweist, wobei nicht nur die Richtung des Fussbodens, sondern auch seine Entfernung zur Wahrnehmung gebracht wird, eine Erscheinung, die um so merkwürdiger ist, da bei dem Tastversuche keine correspondirenden Nervensysteme, wie bei dem Sehen mit zwei Augen, in Anwendung kommen. —

Was nun die Wärme anbetrifft, so glauben wir dieselbe stets dort wahrzunehmen, wo die sie veranlassenden Aetherschwingungen unsere Nerven treffen. Trotzdem sich von dem wärmegebenden Körper keine Theilchen wie bei dem riechenden und schmeckenden ablösen, sondern derselbe mit uns durch Aethervibrationen in Verbindung steht, so sind wir doch nicht im Stande aus den Erregungen der das Wärmegefühl vermittelnden Nerven auf Lage, Entfernung, Gestalt des wärmeversendenden Körpers zu schliessen, woraus wir

zu folgern berechtigt sind, dass die Nerven, die uns die Wärmeempfindung zuführen, andere sein müssen als diejenigen, durch die uns die Tastempfindungen vermittelt werden. (Dieselbe Aetherschwingung, die unsern Sehnerv unter der Form von Licht erregt, kann die Wärmeempfindungsnerven erregend in uns das Gefühl der Wärme erwecken.) —

Aus dem oben Angeführten erkennen wir, dass eine Menge von Seelenthätigkeiten unbewusst verlaufen. Alle diese unbewussten Seelenthätigkeiten haben einen constructiven Charakter, und wir müssen (so paradox es auch klingen mag) aus vielfachen Erscheinungen schliessen, dass sie sich unter einer Verstandesleitung vollzogen haben. — Solchen unbewussten Schlüssen hat die Physiologie schon seit längerer Zeit ihre Aufmerksamkeit geschenkt.

Dass wir den aufgehenden Mond bedeutend grösser sehen als den im Zenith stehenden, ist ebenfalls das Resultat eines unbewussten Schlusses. Die gestellte Aufgabe verbietet hier auf diese unbewussten Verstandesthätigkeiten näher einzugehen, wir wollen aber anführen, dass dieselben ihre glänzendste Bestätigung durch gewisse stereoscopische Experimente erlangen. (Anm. 3.) Wir mussten sie jedoch in möglichster Schärfe hervorheben, weil gerade unbewusste Seelenthätigkeiten uns ein Hauptproblem aller künstlerischen Thätigkeit lösen werden. —

Kehren wir jetzt zu den Tonempfindungen zurück. — Wir sahen, dass die Reinheit eines Tones, d. h. gewissermassen seine Schönheit, mit der Regelmässigkeit der Schwingungen, durch welche er entstanden ist, zusammengehängt.

Fragen wir nun, wie sich unsere Seele den Combinationen von Toneindrücken gegenüber verhält.

Schlägt man auf einem Pianoforte das c', e', g' c'' gleichzeitig an, so vernimmt man ausser der deutlichen Wahrnehmung jedes einzelnen dieser Töne noch ein wohlgefälliges Zusammenklingen derselben. — Dieses angenehme Zusammenwirken ist mit dem Namen „Consonanz" (Harmonie) bezeichnet. Schlägt man hingegen die Töne c', cis',

d′, dis′ gleichzeitig an, so wird ein geübtes Ohr auch jetzt noch die Töne einzeln vernehmen, doch wird durch ihr Zusammenwirken ein gewisses Missbehagen veranlasst, welches man mit dem Namen „Dissonanz" bezeichnet. Da wir nun durch das Zusammenklingen an und für sich ganz reiner Töne das eine Mal auf einen angenehmen, das andere Mal auf einen unangenehmen Effect stossen, bei dem wir in beiden Fällen die ihn hervorrufenden Componenten noch wahrnehmen, so müssen wir hieraus schliessen, dass unsere Psyche die Fähigkeit besitzt, gleichzeitig erfolgende Töne sowohl einzeln aufzufassen, als sie auch in derselben Zeit zu combiniren. — Die Organisation des Cortischen Organs, durch welches die Töne analysirt werden, indem einer bestimmten Nervenverzweigung ein bestimmter Ton zukommt, spricht gleichfalls dafür, dass die Combination der Töne nicht auf materiellem Wege durch den Nerv resp. das Gehirn zu Stande kommt. (Durch das bekannte Phänomen des Mittönens werden die Plättchen des Cortischen Organes in Schwingung gesetzt und übertragen alsdann ihre Erregung dem Gehörnerv und dem Gehirne. — Helmholtz.)

Wir erwähnten, dass die Höhe resp. Tiefe eines Tones durch die Anzahl seiner ihm in einer bestimmten Zeiteinheit zukommenden Schwingungen bedungen ist, und wollen jetzt sehen, in welchem Verhältnisse die Schwingungszahlen der Töne des genannten Dur-accordes c′, e′, g′ c″ stehen.

Das Schwingungsverhältniss der Töne c, e′, g′, c″ ist = 4, 5, 6, 8; woraus wir ersehen, dass ihre Schwingungszahlen in einem einfachen Verhältnisse stehen. Dieses Verhältniss bleibt dasselbe in allen andern Octaven für die entsprechenden Töne. In der angeführten Dissonanz: c′, cis′, d′, dis′ ist dagegen das Verhältniss der Schwingungszahlen ein sehr complicirtes. — Ueberhaupt consoniren Töne um so vollständiger, durch je kleinere Zahlen sich das Verhältniss ihrer Schwingungszahlen ausdrücken lässt, d. h. also: je öfter die Schwingungen des einen Tones mit denen des andern zusammentreffen. Einfachheit und Schönheit scheinen also hiernach wie bei der Reinheit des Tones Hand in Hand zu gehen.

Ausser der Höhe des Tones ist auch noch seine Stärke massgebend. Die Stärke des Tones wird durch die Schwingungsamplitude des schallerzeugenden Körpers bestimmt, wie uns eine Stimmgabel zeigt, welche nach dem Anschlagen einen Ton von stets gleicher Höhe angiebt, während doch mit ihrer sich verkleinernden Amplitude der Ton an Stärke verliert. Selbstverständlich erleidet hierdurch die in Schwingung begriffene Luftsäule eine entsprechende Veränderung in ihren Verdichtungen und Verdünnungen.

Wenn wir jetzt Töne von verschiedener Stärke zusammensetzen, ersehen wir, dass der hierdurch wachgerufene Effect im Grossen und Ganzen selbst bei vollständig consonirenden Tönen nicht so wohlthuend ist, als bei denen von gleicher Stärke, da ein Ueberwiegen der stärkeren stattfindet.

Wir müssen jetzt noch von einer Eigenschaft der Töne sprechen, die mit dem Namen „Klangfarbe" belegt worden ist.

Denken wir uns den Ton eines Pianos und den einer Flöte, beide von gleicher Höhe und Stärke, so wird man zugeben, dass dem Flöten- wie dem Klaviertone etwas ihm ganz Eigenthümliches zukommt. Das dem Tone eigenthümlich Angehörende ist mit dem Namen „Klangfarbe" benannt und entspricht einer durch die besondere Vibrationsform des tonerzeugenden Körpers wachgerufenen eigenthümlichen Verdichtungs- und Verdünnungsform der schwingenden Luftsäule.

Eine passende Zusammenstellung von Tönen verschiedener Klangfarbe bringt eine höchst angenehme Wirkung hervor und wird mit dem Namen „Colorit" belegt.

Von dem psychologischen Processe gilt hierbei dasselbe, wie von der Consonanz und Dissonanz, d. h. dass wir bei Verschmelzung der einzelnen Klangfarben dennoch deutlich jede einzelne wahrnehmen. Welche physikalischen Verhältnisse jedoch einem schönen Klangcolorit entsprechen, ist für den Augenblick nicht zu beantworten. Die genialen Untersuchungen von Helmholtz haben erst in den letzteren Jahren die Natur der Klangfarbe festgestellt.

Wir haben bis jetzt die Tonempfindungen als gleichzeitig

erfolgend gedacht und wollen nun sehen, wie sich die Seele Tonempfindungen gegenüber verhält, die in der Zeit, d. h. in Intervallen erfolgen. — So wie wir in unsere Betrachtung die Zeit hineinziehen, müssen wir auch von einer neuen Eigenschaft des Tones, von seiner Dauer reden. Die Dauer der Tonesempfindung hängt selbstverständlich mit der Schwingungsdauer des schallerzeugenden Körpers zusammen.

Lassen wir absolut gleiche Töne in gleichmässigen Intervallen wiederkehren, so empfinden wir einen gewissen Rhythmus, welcher jedoch wegen der grossen Einförmigkeit monoton wirkt, wie z. B. das Ticken einer Pendeluhr. Dieser Vorgang scheint auf den ersten Blick nachfolgende Auffassung zu gestatten.

Wir wissen, dass ein Nerv, wenn er einmal in Erregung gesetzt ist, in Folge des Beharrungsvermögens einige Zeit gebraucht, um wieder in den Zustand der Ruhe zurückzukehren, während welcher Zeit er noch immer die mit seiner Erregung verbundene Einwirkung dem Gehirne zuführt und hierdurch ein Nachempfinden der Psyche veranlasst.

In dem in Frage stehenden Falle könnte nun der zweite Erregungszustand, der durch die Wiederkehr des Tones bedungen wird, sich mit dem Nachempfinden des ersten vermischen und unsere Auffassung von zeitlich getrennten Tönen eine auf eine Zeiteinheit beschränkte sein. Dass dem jedoch nicht so ist, beweist der Umstand, dass wir keine Verstärkung des Tones, wie es doch nach dieser Auffassung sein müsste, wahrnehmen, sondern thatsächlich eine durch die Zeit vermittelte Verbindung der getrennten Töne.

Lassen wir jetzt denselben Ton in gewissen gesetzmässigen Intervallen wiederkehren und ändern nach bestimmten Gesetzen auch noch seine Dauer, so empfinden wir einen Rhythmus. Dasselbe findet statt, wenn wir den einzelnen Tönen, statt der Dauer, eine gesetzmässig wiederkehrende Stärke geben. In beiden Fällen muss jedoch die regelmässige Wiederkehr nicht in allzugrossen Zwischenräumen erfolgen; denn ein Rhythmus, der erst nach einer zu langen Zeit seinen Abschluss erhält, ist für unser Ohr nicht fassbar.

Die genannten Arten von Rhythmen würden aber zu monoton klingen, wenn nicht eine gewisse Vertretung der Töne in ihnen stattfände, und zwar in der Art, dass ein langer oder starker Ton statt zwei kurzer oder zwei schwach accentuirter Töne einträte.

Auch erlangt der Rhythmus durch eine geschickt angelegte Zerreissung eine das Monotone verscheuchende Frische.

Wegen der angenehmen Gefühlsstimmung, in die uns ein ein Rhythmus versetzt, müssen wir die Rhythmik als ein berechtigtes Mittel der Kunst anerkennen. —

Gleichzeitig ersehen wir aus der Betrachtung des Rhythmus, wie Einfachheit, aber nicht eine zu monotone, wie Gesetzmässigkeit, Wiederkehr in unverkennbarer Beziehung zu dem Schönen stehen. —

Aus der angestellten Betrachtung des Rhythmus ergiebt sich, dass zwei Arten von Rhythmen sich entwickeln lassen, die eine auf Länge, die andere auf Stärke des Tones begründet. Ob nun das Zusammenfallen von Länge und Stärke auf denselben Ton in einer Composition oder Dichtung geboten ist, oder ob durch ein Entgegenarbeiten von Accent- und Längenrhythmus eine neue, eigenthümliche Rhythmik begründet werden kann, muss einer Specialuntersuchung der einzelnen Künste überlassen bleiben; von vorn herein können wir jedoch behaupten, dass ein beständiges Entgegenarbeiten von Accent- und Längenrhythmus unserm Gefühl auf die Dauer nicht zusagen kann, weil einer Kürze nicht so viel Gewicht, d. h. Accent zukommen soll als einer Länge, die schon durch ihre Dauer hervorgehoben, betont wird.

Ein solches Entgegenarbeiten könnte also nur da am Platze sein, wo ein Streit von Empfindungen zur Darstellung gebracht werden soll, wie ihn Leidenschaft im Gefolge haben kann. —

Aendern wir ferner in einer rhythmisch verlaufenden Kette von Tönen auch nach gewissen Gesetzen die Höhe derselben, so kommen wir zur Melodie. Führen wir statt der einzelnen Töne noch ganze zusammengehörige Tongruppen ein und geben den Tönen noch besondere Klangfarben, so sind alle

Mittel erschöpft, mit denen die vollendetste Musik ihren Zauber auf die Zuhörer ausgiessen kann. Hierbei verliert die Dissonanz, falls sie, richtig gebraucht, durch die Consonanz aufgelöst wird, nicht nur den unbefriedigenden Eindruck, den sie losgerissen macht, sondern verleiht auch der Musik einen eigenthümlichen Wohlklang.

Aus dem Besprochenen ergab sich, dass der Seele die Fähigkeit zukommt, Töne, die in Intervallen erfolgen, in ihr ganz eigenthümlicher Art und Weise durch die ihr zukommende Anschauungsform der Zeit zu verketten. Zu allen diesen Verbindungen gehört jedoch ein gewisses Verständniss, welches wir mit dem Namen „Gefühlsverständniss" belegen wollen. Hiermit sei ausgesprochen, dass in demselben sowohl Empfinden wie Denken zum Ausdruck gekommen sind.

Wir haben von vorn herein angenommen, dass Empfinden und Denken sich nicht ausschliessen, sondern dass Beides im Bewusstsein der Seele verläuft und zwar so, dass jedem Empfinden unmittelbar das Denken folgt, und müssen hiernach das Gefühlsverständniss von einer durch den Verstand vermittelten Verkettung der Empfindungen herleiten, wodurch denn das Vorübergehende der Empfindung eine Dauer erlangt und sich so zu dem Gefühle steigert.

Obwohl dieses Gefühlsverständniss in allen Menschen mehr oder minder angelegt ist, so bedarf es dennoch grosser Uebung dasselbe auszubilden. Durch das geläuterte Gefühlsverständniss verstehen wir z. B. ein Musikwerk, selbst auch dann, wenn wir nicht im Stande sind, uns über den Bau desselben Rechenschaft zu geben. —

Was die Klangverhältnisse der Poesie anbelangt, so finden diese ihr volles Analogon in der Musik, nur dass sie bei weitem unentwickelter sind. Der Laut, das Wort steht dem musikalischen Tone an Reinheit nach; der Dichter ist aber an das Wort gebunden, mag er auch immerhin, wie er auch muss, die reinsten Laute seiner Sprache verwenden. Die Rhythmik der Sprache ist beschränkt gegenüber den in allen tempi sich bewegenden Rhythmen der Musik, theilweise durch

die schwerfällige technische Verwendung der Sprache, theilweise dadurch, dass ein Wort eine Vorstellung im Gefolge hat, wodurch das Verständniss schnell gesprochener Sätze gehemmt wird. — Ferner muss der Dichter von vorne herein auf Harmonie und Colorit der Sprache verzichten, oder mit der Harmonie, die dadurch hervorgebracht werden könnte, dass mehrere consonirende Stimmen sprächen, als einen höchst zweifelhaften Factor rechnen. Der Chor der antiken Tragödie könnte vielleicht als ein Versuch erscheinen, Harmonie in die Sprache einzuführen.

Alle Mittel, die die Poesie sonst noch verwandt hat oder verwendet, um Wohllaut in die Sprache zu bringen, wie Alliteration, Assonanz, Sylbenzählung und Reim, sind der Musik gegenüber zu untergeordnet, oder auch nicht einmal berechtigt.

Nachdem wir so die physiologischen Vorgänge kennen gelernt haben, die uns das Reich der Töne erschliessen, wollen wir jetzt die Vorgänge besprechen, durch die uns das Licht zum Bewusstsein gebracht wird.

Während beim Tone die Luft das die Tonempfindung vermittelnde Medium ist, wird bei dem Lichte die Lichtempfindung durch den Aether übertragen. Der Aether ist ein Stoff, der sich wesentlich von der übrigen Materie dadurch unterscheidet, dass er keiner Verbindung mit den chemischen Elementen fähig ist, und ferner dadurch, dass er alle Räume und Körper, mit Ausnahme der Atome, (als untheilbarer Materie) durchdringt. Er selbst besteht aus Atomen, die unter sich durch Elasticität in Wechselwirkung stehen.

Die Formen der schwingenden Bewegung des Aethers, die unsern Sehnerv erregen und der Psyche als Licht zum Bewusstsein kommen, sind nun wesentlich verschieden von den Formen der Luftschwingungen, unter denen wir den Schall auftreten sahen und zwar dadurch, dass von dem leuchtenden Körper in derselben Zeiteinheit bedeutend mehr Schwingungen ausgeführt werden als von dem schallerzeugenden; ferner pflanzt sich diese Aetherbewegung nicht durch

Verdichtungs- und Verdünnungsformen fort, sondern durch vertical auf dem Lichtstrahl fortschreitende Wellencurven, bei einer den Schall etwa um das Millionenfache übertreffenden Geschwindigkeit.

Aus den vertical auf den Lichtstrahlen fortschreitenden Wellencurven ergiebt sich eine Eigenthümlichkeit des Lichtes, die Polarisation, welche dem Schalle nicht zukommt, während die schwingende Bewegung beider Medien von Luft und Aether zu vielen analogen Erscheinungen, wie Reflexion, Brechung, Interferenz u. s. w. führt.

Während beim Schalle die Wahrnehmung der Form des schallerzeugenden Körpers gänzlich fehlt, wird beim Lichte dieselbe durch die im Auge sich vorfindende Krystallinse vermittelt, welche ein umgekehrtes Bild der lichtentsendenden Körper auf die Retina wirft.

Die durch das Bild der Krystallinse erregbaren Elemente der Netzhaut, (die Zapfen), übertragen ihre Affection dem Sehnerv, welcher sie dem Gehirne (dem Sehhügel) zuführt, wo alsdann durch die Psyche die Umsetzung in Licht und Farbe vor sich geht; hierbei resultirt die Wahrnehmung der Gestalt durch die Psyche, welche durch die ihr angeborne Vorstellungsform des Raumes die einzelnen leuchtenden Punkte verbindet. Damit jedoch eine solche Verbindung der Psyche ermöglicht werde, müssen die auf die Retina einwirkenden Lichterregungen auch dem Raume nach gesondert werden, was durch die Krystallinse geschieht, von der wir vorher erwähnten, dass sie ein umgekehrtes Bild der lichtentsendenden Gegenstände auf die Netzhaut entwirft.

Wie bei allen Sinnesempfindungen tritt uns auch bei der Wahrnehmung der Gestalt das Gefühl des Angenehmen und Unangenehmen entgegen. Wann ist aber die Gestalt eine angenehme?

Diese Frage müssen wir dahin beantworten, dass uns eine Gestalt dann angenehm erscheint, wenn sie regelmässig ist; jedoch darf sie nicht zu einförmig sein, in welchem Falle der Eindruck zu monoton würde, andererseits darf sie auch nicht zu complicirt sein, sondern muss noch ein Ueber-

schauen ihrer Verhältnisse gestatten. Wir heben hervor, dass in der seelenlosen Natur Nichts schön noch hässlich ist, sondern dass der Begriff von angenehm und unangenehm nur seine Berechtigung für empfindende Wesen hat, insofern nämlich die Psyche die Gegenstände nach einer bestimmten Richtung hin in das Reich ihrer Betrachtung zieht. Immerhin aber muss Etwas dem genannten Begriffe in der materiellen Welt entsprechen, wodurch die Psyche ihrer Organisation gemäss angeregt, den Gegenstand als angenehm oder unangenehm auffässt. Wenn wir hier von der Ueberschaulichkeit eines Gegenstandes sprechen, so appelliren wir wieder an das oben angeführte Gefühlsverständniss. —

Ein gleichseitiges Dreieck, ein Kreis, eine Ellipse u. s. w. sind überschauliche Figuren, ohne dass sich mit dieser Ueberschaulichkeit ein mathematisches Verständniss derselben zu verbinden braucht. Sie erscheinen uns aber wegen ihrer zu leichten Ueberschaulichkeit monoton; während die menschliche Gestalt, die ja bedeutend complicirter ist, immerhin noch Ueberschaulichkeit gestattet, und so, indem sie unsrer Psyche mehr Anregung bietet und sie zu grösserer Thätigkeit herausfordert, einen angenehmeren Eindruck hervorruft. — Eine Zusammenstellung von Dreiecken, Vierecken u. s. w. braucht an und für sich keinen angenehmen Eindruck zu machen, wiederholt sie sich jedoch nach bestimmten Gesetzen, so kann der Eindruck ein angenehmer werden, wie uns das bekannte zum Entwerfen von Mustern gebrauchte Kaleidoscop zeigt.

Wir ersehen, dass in Betreff der Schönheit beim Lichte, im Grossen und Ganzen dieselben Gesetze gelten, wie wir sie beim Tone kennen gelernt haben und wollen nun das Gemeinsame beider zusammenfassen. Von Allem, was uns als schön erscheinen soll, müssen wir verlangen, dass es von keiner zu monotonen, noch zu complicirten Regelmässigkeit ist. Hieraus ergiebt sich auch, dass die Grenzen der Schönheit weit gezogen sind.

Es mag erwähnt sein, dass wir, insofern von dem Schönen in der Kunst die Rede ist, nur das Sinnlichschöne darunter

verstehen, d. h. also das, was uns durch Licht- oder Tonform zugeführt wird, während das Geistigschöne, wie später gezeigt wird, nur im übertragenen Sinne schön genannt werden kann, und in der wahren Kunst unter allen Umständen durch das Sinnlichschöne getragen sein muss, wogegen leider selbst von bedeutenden Künstlern öfters verstossen worden ist, besonders da, wo die Kunst in fremdem Dienste stand. —

Als der Tonwelt etwas Fremdes trat uns beim Licht die Gestalt entgegen, andrerseits finden wir aber im Lichte auch Analogien zu den Tönen und zwar in den Farben. Zersetzen wir das weisse Sonnenlicht durch ein Prisma, so bekommen wir das Farbenspectrum, dessen einzelne Farbennüancen den Tönen von verschiedener Schwingungszahl entsprechen, und zwar finden die hohen Töne wegen ihrer grösseren Schwingungszahl ihr Analogon in den violetten Farben, während die tiefen wegen der geringeren Schwingungszahl in den rothen. Etwas der Klangfarbe des Tones Entsprechendes ist beim Lichte nicht bekannt.

Knüpft sich auf der einen Seite an den Sehnerv die Vorstellung der Gestalt, welche den Gehörempfindungen mangelt, so hat auf der andern Seite der Gehörnerv seinen Vorzug wegen der durch ihn vermittelten Klangfarbe, welche für uns ein wichtiges Moment zur Erkennung der Gegenstände ist.

Die durch das Prisma gewonnenen Farben sind keiner weiteren Zersetzung mehr fähig und werden deswegen mit dem Namen „Elementarfarben" (prismatische Farben) belegt. Aus ihnen setzen sich alle natürlichen Farben der Körper zusammen, indem der beschienene Körper gewisse Strahlen des weissen Sonnenlichts verschluckt, während er die andern reflectirt oder durchlässt.

Fragen wir, wie sich die Seele den Combinationen von Farben gegenüber verhält, so müssen wir hier verschiedene Arten von Combinationen annehmen, können jedoch selbstverständlich uns nur auf diejenigen Combinationen von Farben einlassen, die für die Kunst Interesse haben, d. h. wir müssen nach den Effecten der Combination von Farbenstoffen fragen,

in welcher Form einzig und allein der Künstler die Farbe verwenden kann.

Hier treten uns drei Arten der Combinationen von Farbestoffen entgegen:

1. eine Farbenzusammenstellung, die hervorgebracht wird durch vorangegangene Mischung der Farbestoffe.
2. eine Farbenzusammenstellung, die dadurch resultirt, dass wir auf eine Grundfarbe, (Deckfarbe,) eine andere Farbe auftragen, die noch die Grundfarbe durchschimmern lässt (eine Lasurfarbe).
3. eine Zusammenstellung, die durch ein räumliches Gegeneinanderstellen, durch ein Gegenübertreten zweier Farbestoffe erreicht wird.

Wenn wir einen blauen und rothen Farbestoff, wie etwa Indigo und Carmin in Wasser vertheilen, so sehen wir, dass das Wasser eine violette Färbung annimmt. Dass dieser violette Farbeton aber nicht von einer violetten Materie, die durch die chemische Verbindung beider Farbestoffe entstanden ist, herrührt, zeigt uns das Mikroscop, durch welches wir die Carmin- von den Indigokügelchen getrennt sehen. Es ist also hiernach nur möglich, dass diese Farbenverschmelzung entweder durch den Sehnerv resp. durch das Gehirn oder durch die Psyche bedungen wird. Die Organisation der Retina scheint der des Cortischen Organes zu entsprechen, wonach wir annehmen könnten, dass die Lichteffecte, analysirt durch die einzelnen Zweige der Retina (durch die für Lichteindrücke empfänglichen Zapfen), dem Gehirn zugeführt würden und die Seele erst hier ihre Combination veranlasste.

Bei den Tonempfindungen ist constatirt, dass man bei der Wahrnehmung eines Accords die einzelnen Töne noch deutlich hört. Wie steht es nun mit der Mischfarbe? — Da wir von einer gemischten violetten Farbe häufig zu sagen vermögen, dass in ihr das blaue oder rothe Licht überwiegt, weswegen wir sie als blauviolet oder rothviolet bezeichnen, so scheint es, dass wir bei der Wahrnehmung der Mischfarbe noch Empfänglichkeit für die sie zusammensetzenden

urben haben. Auch von einer violetten chemischen Verindung, wie z. B. von einer Lösung von Chromalaun, werden wir vielleicht sagen können, ob in ihr das blaue oder rothe Licht überwiegt, und die Spectralanalyse wird unsere Ansicht bestätigen oder widerlegen. Nun nehmen wir aber merkwürdiger Weise in dem violetten Lichte des Spectrums bei den Strahlen, die nach dem blauen Lichte zu liegen, mehr blaue Farbe wahr, während diejenigen, die sich am Ende des Spectrums finden, mehr rothe Farbe zeigen, und wissen doch von ihnen, dass sie nicht zu zersetzen sind. Wir sehen hieraus, dass nicht sicher zu entscheiden ist, ob durch Vermischung der Farben ein Effect hervorgerufen wird, bei dem man noch die einzelnen Farbentöne wahrnehmen kann, und erkennen in dieser Beziehung die mangelhafte Organisation unseres Sehnervs gegen den Gehörnerv. Was jedoch die Verschmelzung der Farben zu einer Mischfarbe anbelangt, so wollen wir diese auf Kosten der Psyche setzen, insofern nämlich die Mischfarbe niemals durch eine chemische Verbindung der einzelnen Farbestoffe resultirt, also in der Aussenwelt nicht gegeben ist, und die Retina, wie aus den Untersuchungen von Young und Helmholtz hervorzugehen scheint, nur für drei Elementarfarben empfänglich ist, und zwar für roth, blau, gelb oder für roth, violet, grün, aus deren Combination alsdann die Psyche die übrigen Farbentöne sich herstellen würde.

Dieser Annahme steht nachfolgendes Phänomen scheinbar entgegen. — Nehmen wir ein Stereoscop und führen unter das eine Gesichtsfeld eine rothe, unter das andere eine blaue Farbe ein und blicken jetzt die Farben mit beiden Augen zugleich an, so sehen wir, dass keine Verschmelzung zu violet stattfindet, sondern dass wir an derselben Stelle des Raumes beide Farben deutlich wahrnehmen und zwar so, dass die Willenskraft die eine fast zum alleinigen Hervortreten bringen kann. (Anm. 4.) Der Vorgang des Sehens mit zwei Augen vollzieht sich in zwei lokalisirten Theilen des Gehirns und zwar in den beiden Sehhügeln, von denen der rechte mit dem linken Auge und der linke mit dem rechten in Ver-

bindung steht. Wenn also die Psyche auch nicht fähig ist, die einzelnen in den beiden Sehhügeln sich vollziehenden Perceptionen zu verschmelzen, so kann sie deswegen immerhin noch im Stande sein, dies für den einzelnen Sehhügel zu thun.

Derselbe Effect, der durch Mischung zweier Farbestoffe hervorgebracht wird, kann auch durch die zweite Methode der Farbenzusammenstellung d. h. durch die, wo die Deckfarbe von einem hinreichend verdünnten Farbestoffe überzogen wird, erzielt werden. Dass die physiologischen Vorgänge hierbei denen der Mischfarben identisch sind, ist selbstverständlich, da durch diese Methode der Ueberkleidung eine Vermischung des Farbestoffes bewerkstelligt wird.

Gehen wir jetzt zur dritten Methode der Farbenzusammenstellung, zur Opposition über, so sehen wir, dass die Farben durch ihre Entgegenstellung verändert erscheinen. Die Physiologie bezeichnet diese eigenthümliche Einwirkung der einen Farbe auf die andere mit dem Namen „Farbencontrast". Ein grauer Fleck auf hellweissem Grunde wird bedeutend dunkler erscheinen, als er einzeln gesehen ist, während umgekehrt ein grauer Fleck auf dunklem Grunde auffallend heller erscheint. So verlieren oder gewinnen Farben durch ihre gegenseitige Opposition.

Eine Zusammenstellung der complementären Farben, wie z. B. von Roth mit Grün, Gelb mit Violet, oder Blau mit Orange, lässt die Farben, falls die Farbestoffe richtig gewählt sind, gewinnen. Dieser Vorgang der Farbenveränderung kann unmöglich durch materielle Umstände bedingt sein und muss somit als das reine Resultat der Psyche angesehen werden. (Vergl. Anm. 4.) — Für den Maler sind nun Farbenmischung wie Farbencontrast von hoher Wichtigkeit, da er gerade hierdurch die Farbennüancen wiedergeben muss, die sein Auge in der Natur gesehen hat. Durch den Farbencontrast erreicht er die ziemlich treue Wiedergabe der untergehenden Sonne, des Alpenglühens u. s. w., indem er die nicht selbst lichtverbreitenden Gegenstände um viele Lichtstufen dunkler nimmt, als sie in der Natur gegeben sind. — Die Farben-

verwendung in ihrer Gesammtheit wird in der Malerei mit dem Namen „Colorit" bezeichnet.

Man sollte hiernach erwarten, dass dem Maler eine grosse Anzahl von schönen Farbestoffen, die keiner chemischen Veränderung durch die Zeit unterworfen sind, willkommen sein müsste. Dem ist aber nicht so. Da dem Maler die Anwendung vieler Farbestoffe ein zu grosses Studium der Farbenwirkungen kosten würde, so lieben gerade die guten Coloristen mit wenigen Farbestoffen durch Mischung, Lasur und Opposition zu wirken und hierdurch alle nur möglichen in der Natur vorkommenden Farbeneffecte zu erzielen.

Wir haben bis jetzt die Einwirkung des Lichtes als gleichzeitig erfolgend betrachtet, und wollen nun sehen, wie die Psyche sich den Lichteindrücken gegenüber verhält, die in verschiedenen Zeitabschnitten einwirken.

Heftet man das Auge auf eine brennende Kerze und schneidet durch einen dazwischen gehaltenen Schirm das Licht in ungleichen aber gesetzmässig wiederkehrenden Intervallen ab, so empfindet man durch die regelmässige Wiederkehr des Lichteffectes eine Art von Rhythmus, den wir, da er dem Lichte seinen Ursprung verdankt, mit Lichtrhythmus bezeichnen wollen. Hieraus ergiebt sich, dass die Psyche im Stande ist auch Lichteindrücke, die in Intervallen erfolgen, zu combiniren. Dass von dem psychologischen Processe hierbei dasselbe gilt, wie von dem der Combination von Tonempfindungen, ist selbstverständlich.

Eine Unterbrechung des Lichteffectes hat aber etwas Unstetiges, unter Umständen auch wohl etwas Unangenehmes im Gefolge, weswegen es wohl mit ein Grund ist, weshalb die besprochene Lichtrhythmik keine selbstständige Anwendung in der Kunst gefunden hat.

Wenn auf der Bühne ein Gewitter, eine Schlacht dargestellt wird, so ist darauf zu achten, dass die Blitze der Wolken sowohl als die der Feuerwaffen in rhythmischer Wiederkehr erfolgen.

Lassen wir jetzt einen leuchtenden Körper einen Weg zurücklegen, so sind wir fähig, die einzelnen Lagen des den

Raum durcheilenden Körpers zu verbinden und zwar mit Hülfe der Zeit unter der Vorstellungsform der Bewegung. — Bewegung existirt also nur für den Vergleichenden, der im Stande ist, die einzelnen Ruhepunkte, aus denen sich die Bewegung zusammensetzt, der Zeit nach zu verbinden. Durch welchen Vorgang jedoch der Körper von der einen Ruhelage in die andere kommen soll, ist unmöglich zu sagen. Wir stehen hier an der Grenze alles Wissens.

Um die Wirkung einer Materie auf die andere zu erklären, erfüllt der Physiker in gleicher Weise den Weltraum mit Aether, den er aus getrennten Atomen zusammengesetzt denken muss, weil bei einer vollkommenen Ausfüllung des Raumes durch Aether keine Bewegung möglich wäre, lässt aber dahingestellt, wie ein Aetheratom auf das andere einwirken soll; — so verlangt jede Hypothese ihrerseits neue Hypothesen. — Sollten nun die Erfahrungen immer unsere Annahmen zu bestätigen scheinen, so müssen wir diese Hypothesen für wahr halten, denn eine andere Wahrheit als ein Zusammentreffen von Denken und Erfahrung giebt es für uns nicht, wie wir bereits im Anfange unserer Untersuchung gezeigt haben, wo wir ein Zusammenfallen von Denken und Sein verneinen mussten. —

Erfolgt eine Bewegung nach gewissen wiederkehrenden Gesetzen, so werden wir durch sie rhythmisch afficirt.

Das Wogenspiel des Meeres, selbst wenn wir sein Geräusch nicht vernehmen, das vom Winde geschaukelte Kornfeld, rufen eine rhythmische Stimmung wach. — So bietet die Natur der Kunst reichen Stoff durch Lichtrhythmik zu wirken. — Dieselbe ist jedoch, wie schon vorher erwähnt, hier nur in untergeordneter Weise in Anwendung gebracht, wie u. a. beim Tanze, der uns einzig und allein durch den Lichteffect zum Bewusstsein kommt; doch scheint hier die durch Licht hervorgerufene Rhythmik nicht zu genügen und der Ton muss sich ihm zugesellen, um dem Tanze mehr Gehalt und Weihe zu geben.

Auch die Mimik, insofern sie darauf basirt, durch in der Zeit aufeinanderfolgende Lichteindrücke zu wirken,

ist künstlerisch untergeordnet und erlangt erst durch das gesprochene und gesungene Wort im Drama wie in der Oper ihre hohe Bedeutung; — wie auch das Ballet in dem Drama sehr berechtigt sein kann und in der Oper mit Begleitung des Chors öfters ihre Glanzpunkte bildet. (Armide von Gluck.)

Licht und Ton sind so die Hauptvermittler zwischen unserer Seele und der Aussenwelt. Ihr Verständniss ist daher jedem gebildeten Menschen geboten; aber dieses Verständniss erlangt sich bei weitem nicht allein durch die Theorie; Beobachtung, Empfinden und Vergleichen sind hierbei von der grössten Wichtigkeit. So wie wir den Verstand durch Uebung stählen, so verfeinern wir auch unser Empfinden durch dieselbe. Das Gefühl verliert hierbei immer mehr und mehr den subjectiven Charakter und accommodirt sich dafür der objectiven Schönheit. So werden wir durch die Ausbildung der Sinneswahrnehmungen nicht allein zu neuen Forschungen in der Wissenschaft befähigter sein, sondern die verfeinerte Wahrnehmung wird uns auch neue Reize der Natur wie der Kunst enthüllen.

Beim Ausgang unserer Untersuchungen erkannten wir, dass die Nachahmung, falls sie bezweckt, angenehme Stimmung zu fixiren, Anfänge für künstlerische Leistungen geben kann; ferner, dass ein Hauptmerkmal aller Kunst darin liege, das Angenehme zur Geltung zu bringen.

Dem Wilden wird es genügen, einige Steine zusammenzutragen, um den Ort zu markiren, zu verherrlichen, wo er einen Freund gefunden, oder über einen Feind gesiegt hat, — und wir müssen thatsächlich diesen zusammengetragenen Steinhaufen, wenn auch nicht als eine Kunstschöpfung in unserem Sinne, wohl aber als ein aus künstlerischer Thätigkeit entsprungenes Werk auffassen. Diese gruppirten Steine haben nun freilich für denjenigen, der nicht weiss, in welcher Stimmung sie zusammengetragen sind, und welche Idee ihnen zu Grunde liegt, nicht die geringste Bedeutung.

Dem jedoch, der in ihnen seine Stimmung wiederfindet und seine Idee wieder erkennt, sind sie nicht bedeutungslos

und mithin auch nicht der Kunstgeschichte, deren Aufgabe es ist, die Kunstwerke in ihrer allmäligen Entfaltung zu verfolgen und zu zeigen, in wie fern aus denselben der Geist des Künstlers wie der seiner Zeit spricht und die so die Kenntniss der Geschichte als einen Hauptfactor ihres Verständnisses verlangt.

Uns muss es hier genügen zu wissen, dass eine gehobene Stimmung den Wilden zur Errichtung eines Steinhaufens, den er für schön hält, veranlasst hat und dass er glaubt, in denselben eine bestimmte Idee niedergelegt, verkörpert zu haben. — So kindlich auch die Anfänge der Kunst sein mögen, so geben sie uns doch richtige Aufschlüsse über die künstlerische Thätigkeit. —

Wir sehen aus dem angegebenen Fall, dass die Kunst nicht allein nach dem Sinnlichangenehmen strebt, sondern gleichzeitig durch das Sinnlichangenehme eine Idee zur Geltung bringen will.

Die Aegypter erschufen sich die Zwittergestalt der Sphinx, um durch den Leib des Löwen die Kraft der Natur, durch den Kopf und die Brust einer Jungfrau die Schönheit derselben zur Anschauung zu bringen. Zufällige Formen von Gesteinsmassen, wie sie das längs des Nilthals sich hinziehende Gebirge bei seinen wechselreichen Formationen mit sich bringt, mögen hierzu die Anregung gegeben haben, aber die Auslegung dieser Formen ist schon künstlerische Thätigkeit. Somit sehen wir, dass den Kunstwerken, falls sie allen Ansprüchen genügen sollen, eine Idee zu Grunde liegen muss.

Es wird nun freilich schwer sein, dieselbe in allen Kunstwerken nachzuweisen und zwar aus dem einfachen Grunde, weil eine Idee eine Abstraction ist, das will sagen: etwas Allgemeines, und das Kunstwerk den concreten Fall vorführt. Mit Hülfe des Verstandes müssen wir also versuchen, aus dem gegebenen Kunstwerk auf die Idee des Künstlers zurückzuschliessen.

In der Poesie, die mit der Idee als ihrem Material operirt, ist solcher Schluss nicht nöthig, und könnten wir

uns höchstens veranlasst fühlen, aus den einzelnen in der Dichtung gegebenen Ideen auf eine allgemeinere des Dichters zu schliessen.

In der Musik hingegen ist die Frage äusserst schwierig. Die in der Natur für die Musik gegebenen Anhaltepunkte sind so gering, dass wir nicht einmal im Stande sind, von einem Musikstück zu sagen, ob es einen Aufruhr oder einen Sturm darstellt. Immerhin rufen Aufruhr wie Sturm einen gewissermassen conformen Eindruck hervor. So sehen wir, dass wenn man in der Musik Ideen wiederfinden will, verschiedene aus derselben resultiren können, die nur noch in einer ähnlichen Empfindung, die sie wachrufen, übereinstimmen. Mag es also immerhin Jedem überlassen bleiben, in den Tonsätzen das zu erkennen, was er will. Möglichenfalls giebt ihm der Verlauf der Composition Anhaltepunkte für die Richtigkeit seiner Idee. Liegt dem Componisten jedoch daran, dass wir speciell in seine Idee eindringen, so muss er seinen Tonschöpfungen ein Programm zu Grunde legen, wie Beethoven in seiner sechsten Symphonie, in der Pastorale gethan hat. Immerhin macht bei einem reinen Tonwerke ein solcher gewaltsamer Hinweis auf die Idee des Componisten keinen zu günstigen Eindruck, indem uns die Freiheit unsrer Empfindung durch die vorgeschriebene Auffassung des Tonwerks benommen wird. Ganz berechtigt hingegen ist es, dass der Componist, falls er verlangt, dass wir in seinen Tonsätzen bestimmte Ideen wiederfinden, zu dem Texte seine Zuflucht nimmt, wie es im Lied, im Oratorium, und vor Allem in der Oper geschieht; alsdann fordern wir aber von dem Componisten, dass er sich dem Texte anschliesst. — Durch eine solche Verbindung von Text und Musik kann das Kunstwerk einen sehr hohen Werth erlangen; doch müssen wir erwähnen, dass in diesem Falle fast immer die eine der beiden Künste beeinträchtigt sein wird, da jede Kunst in ihrer hohen Gestaltung hinreichend ist, uns zu beschäftigen, und ausserdem noch Musik und Poesie in ihrer Vollendung nicht denselben Gesetzen unterworfen sind. Wenn auf der einen Seite das Drama nach Fortschritt der

Handlung drängt und die Reflexion ein wesentliches Moment desselben ist, so verlangt hingegen die Oper ein Festhalten, eine Wiederkehr der in derselben gegebenen Motive. Dies begründet sich darauf, dass unser Verstand einer viel grösseren Elasticität fähig ist, als unser Gefühl. Das Angenehme in den Verstandesoperationen beruht im Fortschritt der Gedanken, der Ideen; das Angenehme des Gefühlslebens liegt hingegen in einem Streben, bei dem genossenen Schönen länger zu verweilen.

So wird also in der Oper, wo doch der Componist zur Geltung kommen soll, der Dichter zurücktreten müssen, wie wir es denn auch sehen, dass es in den Opern geschieht, die zu den vorzüglichsten gehören. Als Beispiel seien hier die „Hugenotten" genannt. — Keiner vermag zu bestreiten, dass die Charakterzeichnung der Personen von Scribe darin vorzüglich ausgeführt ist, auch werden wir den berechtigten dramatischen Conflict anerkennen müssen, aber der Text als Drama aufgeführt, würde uns riesige Mängel aufweisen. Diese Mängel werden nun durch die grossartige Musik Meyerbeer's auf's Glänzendste verdeckt. — Es ist einmal der Vorzug der Tonkunst vor ihren Geschwistern, dass sie uns der Realität leichter entrückt.

In der Neuzeit hat sich eine Richtung Bahn gebrochen, welche die allgemeinen in der Kunst geltenden psychologischen Gesetze verkennend, auf ein Aufgehen des Textes in die Musik hinarbeitet und eine Musik herzustellen trachtet, die in ihren letzten Consequenzen mit Umgehung jeder Sprache Alles das der Idee nach durchführen will, was nicht einmal die schärfste logische Sprache vermag.

Dass eine solche Musik, wenn sie je ausgeführt werden sollte, durch Convention, wie ja jede Sprache, zu Stande kommen müsste, ist selbstverständlich; ebenso, dass sie auch hiermit aufhören würde, Musik im Sinne der Kunst zu sein.

Wir müssen immer wieder darauf zurückkommen, dass im Seelenleben Gefühl und Verstand sich nicht ausschliessen, wohl aber sich gegenseitig ergänzen, und dass wir von der Kunst verlangen, dass dieselbe hauptsächlich an unser Ge-

fühl sich wende. Vor allem verlangen wir aber dieses von der Musik. Nur hierdurch ist sie die mächtigste Beherrscherin des menschlichen Gemüths.

„Leben athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter,
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus".
(Tonkunst — Schiller.)

Fragen wir jetzt, wie es in der Malerei mit der Idee steht, so zeigt das Kunstwerk selbst, was man sich vorstellen soll. Wie jedoch diese Vorstellung in eine bestimmte Idee zu übersetzen ist, kann die Kenntniss der Geschichte (Geschichtsmalerei), wie die der Lebensverhältnisse (Genremalerei), sowie die der Natur (Landschaftsmalerei — Stillleben) sagen. In jedem Falle ist ein mit den nöthigen Notizen versehener Catalog erwünscht.

Das von der Malerei Gesagte muss ebenfalls von der Sculptur gelten. Sehr schwierig wird aber in der Architectur die Beantwortung der Frage.

Haben die Aegypter bei dem Bau ihrer Pyramiden vom künstlerischen Standpunkte aus nur eine kolossale vierseitige Pyramide zur Anschauung bringen und hierdurch eine gewisse Stimmung hervorrufen wollen, oder liegt dieser Pyramide noch ein bestimmter Gedanke zu Grunde? So gut wie durch die Sprache Empfindungen und Gedanken symbolisirt werden, können auch symbolische Mittheilungen auf anderem Wege geschehen. So liebten die Indier wie die Aegypter Gedanken in ihren Kunstwerken zu verkörpern, wie wir bereits bei der Sphinx gezeigt haben. In gleicher Weise liegt der Architectur der Aegypter ein Gedanke zu Grunde, der unterstützt durch den Eindruck des kolossalen Baues um so mehr für den Eingeweihten zur Geltung kommen musste. Auch in der Architectur des Mittelalters ist die Symbolik nicht zu verkennen, wie uns die Einführung des griechischen und lateinischen Kreuzes in den Kirchenbaustyl beweist. — Auf der andern Seite muss man zugestehen, dass in der Architectur die Zweckmässigkeit des Bauwerkes die ihm zu Grunde liegende Idee in den Hintergrund treten lässt. In den meisten

Fällen werden wir uns begnügen müssen Zweckmässigkeit und Schönheit der architectonischen Formen zu bewundern, ohne nach einer besonderen Idee zu fragen. —

Wir hatten früher, wo wir die materiellen Mittel betrachteten, mit denen die Kunst ihre Werke herstellt, von dem Sinnlichschönen gesprochen und vorausgesetzt, dass der Begriff des Schönen in erster Bedeutung von den Eindrücken, den die Materie auf unsere Sinne macht, sich herleitet. Wahrscheinlich war es die durch Licht hervorgerufene Wahrnehmung der Form, welche Veranlassung zu diesem Begriffe gab. Der Begriff schön ist auch in das Gebiet des Geistes übertragen worden. Wir sprechen z. B. von einer schönen Handlung, was etwa so viel sagen will, als eine edelmüthige. Besonders ist es aber in der Kunst, dass wir den Begriff des Schönen auf das Geistige anwenden. In allen Fällen, wo diese Uebertragung stattfindet, sehen wir, dass der übertragene Begriff des Schönen nahezu mit dem des Ethischen übereinstimmt. Während das Ethische nach der Philosophie aus den Gesetzen der Vernunft resultiren soll, leitet sich das Geistigschöne in der Kunst aus der Ethik des Gefühls her, welche die ihr durch den Verstand übertragene Idee verwirft oder anerkennt. Es ist also hier wieder in letzter Instanz das Gefühl, welches über das Geistigschöne in der Kunst entscheidet, wobei selbstverständlich der Verstand, die Vernunft nicht ausgeschlossen werden darf. Indem so das Gefühl zum Richter gesetzt wird, bekommen die Leidenschaften, die Schwächen der Menschen ihre Berechtigung, eine Berechtigung, welche ihnen die Vernunft nimmermehr zusprechen dürfte. Aber gerade hierdurch tritt uns die Kunst näher, indem sie uns so in ihrem Spiegel das eigene Seelenleben entrollt.

„Ein Janusbild lass ich vor dir erscheinen,
Die Freude zeigt es hier und hier den Schmerz.
Die Menschheit wechselt zwischen Lust und Weinen,
Und mit dem Ernste gattet sich der Scherz.

Mit allen seinen Tiefen, seinen Höhen,
Roll ich das Leben ab vor deinem Blick.
Wenn du das grosse Spiel der Welt gesehen,
So kehrst du reicher in dich selbst zurück;
Denn wer den Sinn auf's Ganze hat gerichtet,
Dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet".

Diese Worte, welche Schiller seiner Muse der Schauspielkunst in den Mund legt, können mit doppeltem Rechte von den gesammten Künsten gelten und stimmen vollkommen mit den Forderungen überein, die Aristoteles, wie wir im Anfange unserer Untersuchung gesehen haben, an die Künste stellt, wonach dieselben nicht nur Belehrung und Unterhaltung gewähren sollen, sondern auch eine Reinigung, eine Veredlung unserer Gefühle herbeiführen.

Damit nun die Kunst ihre Ideen zur Geltung bringen kann, muss sie ihre Gegenstände so charaktervoll wie nur möglich hinstellen. In dem Charaktervollen finden wir wieder dasselbe Gesetz, welches wir bei dem Sinnlichschönen kennen gelernt haben. Wir sahen oben, dass alles Sinnlichschöne markirt sein muss, dasselbe gilt von dem Charaktervollen. Nur das ist charaktervoll, dessen einzelne Theile in einem organischen Zusammenhange stehen und so das Gesetz der Entwickelung documentiren.

Bisher haben wir erörtert, wie das Kunstwerk aus dem Schönheitsgefühl des Menschen entspringt, und dass diesem Schönheitsgefühl sich eine Idee hinzugesellt und wie durch das Charaktervolle, das Wahre eine Verschmelzung von sinnlicher und geistiger Schönheit erreicht wird, und wollen jetzt festzustellen suchen, welche Vorgänge den Künstler beim Schaffen seiner Werke leiten. — Zuerst tritt uns hier das Idealisationsvermögen entgegen. Dieses besteht darin, die Natur in einer Vollendung wiederzugeben, die sie im concreten Falle niemals erreichen würde. Dies kann durch zwei verschiedene Seelenprocesse geschehen, nämlich: durch eine bewusste Verstandesoperation, durch eine aus Vergleichung resultirende Abstraction, welche bei Kenntniss der obwalten-

den Umstände in ihrer höchsten Vollendung zum mathematischen Verständniss des Naturgesetzes führen würde. Hiernach würden wir dasjenige als das Vollkommenste hinstellen, bei dessen Zustandekommen keine fremden Einflüsse mitgewirkt haben. Ferner durch das schon früher hervorgehobene Gefühlsverständniss, durch welches wir nicht allein befähigt sind, das Gegebene zu combiniren, sondern welches uns auch lehrt, das Mangelnde zu ergänzen. Diese letzte Thätigkeit, die aus dem Gefühle entspringende Idealisation, lässt den Künstler in möglichster Schnelle die Natur in ihrer Vollendung schauen. Hierdurch kann der Künstler seinen Gegenstand, ohne den bestehenden Naturgesetzen untreu zu werden, in einer so vollendeten Form zur Anschauung bringen, wie die Natur, deren Gesetze ja immer durch zufällig mitwirkende Umstände Störungen erfahren, es in dem einzelnen Falle niemals erreicht.

Wir würden uns aber täuschen, wenn wir hiermit die Thätigkeiten erschöpft glaubten, die den Künstler bei der Production seiner Schöpfungen leiten. — Die Thätigkeit des Zusammenstellens (die Composition) ist speciell die Kunstthätigkeit. So lange die Zusammenstellung durch bewusste Operationen aus dem in der Natur vorhandenen Material sich herleitet, so lange bloss das Gefühl und der Verstand dem Künstler sagt, ob eine Zusammenstellung schön oder hässlich ist, mit einem Worte: so lange die Zusammenstellung aus Gefühl, Verstand, unter Umständen auch Zufall resultirt, werden die Kunstwerke im Grossen und Ganzen selbst bei vollendeter technischer Ausführung und hohem künstlerischem Werthe etwas Todtes haben und uns kalt lassen. Wir verlangen nun einmal von den vorzüglichsten Leistungen der Kunst eine eigenthümliche, unerwartete, überraschende, aber sehr tief begründete Zusammenstellung. Wie oft haben wir uns gefragt: wie ist der Künstler gerade zu dieser Combination gekommen? Wir finden dieselbe vorzüglich, vollendet, ja sogar einfach, natürlich, und sehen doch nicht in unserer Idee einen Uebergang zu ihr. Nur solche Schöpfungen bezeichnen wir als genial.

Wodurch giebt der Genius sich kund? Wodurch sich der Schöpfer
„Kund giebt in der Natur, in dem unendlichen All.
„Klar ist der Aether und doch von unermesslicher Tiefe.
„Offen dem Aug,' dem Verstand bleibt er ewig geheim."

(Genialität — Schiller.)

Hier kommt nun eine **neue** von der vorher besprochenen unbewussten Seelenthätigkeiten zur Sprache, die wir mit dem Namen „Phantasie" bezeichnen und die wir mit „Gestaltungskraft" übersetzen wollen. Es ist hier am Orte die Existenz der Phantasie zu constatiren, und zu zeigen, dass ihre Thätigkeiten unbewusst verlaufen.

Um einen unangreifbaren Beweis für unsere Behauptung zu führen, werden wir unsere Untersuchung in ein der Kunst scheinbar fremdes Feld verlegen.

Durch die Thätigkeit des Tages ermüdet, hat sich das Auge geschlossen; die organischen Processe verlieren an Lebendigkeit und mit ihnen sinkt entsprechend das Bewusstsein. — Da ziehen erst verschwommen, dann immer deutlicher werdend, wunderbare Gestalten an uns vorüber. Mit der Länge ihrer Einwirkung erhöhen diese Gestalten die Intensität unsers Bewusstseins; wir befinden uns in einer Welt, die mit derjenigen, die uns in diesem Augenblicke umgiebt, nicht das Geringste gemeinsam hat, d. h. wir träumen.

Wunderbare Gebilde der Seele, was seid ihr, ihr Träume! Die Seele schafft euch, und doch weiss sie nichts, während sie es thut, davon! Ihr kommt derselben erst dann zum Bewusstsein, wenn euer Schöpfungsact bereits vollzogen ist! — ja noch mehr! — ihr seid es, die ihr die Seele zum Bewusstsein zurückrieft, als sie anfing dasselbe zu verlieren!

Wir haben im Laufe unserer Untersuchung schon einmal auf unbewusste Seelenthätigkeiten hingewiesen. Dass im Traume eine unbewusste Seelenthätigkeit ins Spiel tritt, unterliegt keinem Zweifel und hätten wir unbewusste Seelenthätigkeiten nur darthun wollen, so brauchten wir von

vorn herein bloss zum Traume unsere Zuflucht zu nehmen, durch welchen es deutlich bewiesen wird, wie ein unbewusster Gestaltungsprocess (d. h. das Schaffen der Traumbilder) unserm bewussten Ich zu empfinden und zu denken giebt; denn Niemand wird wohl streiten, dass wir im Traum empfinden wie denken, also Bewusstsein haben. Gleichzeitig constatirt unwiderleglich der Traum den schon im physiologischen Theile unserer Untersuchung angedeuteten Dualismus der Seele, und bestätigt, wie unsere unbewusste Seele unsere bewusste Seele in Thätigkeit erhält. — Wenn wir hier unsre bewusste Seele unsrer unbewussten Seele gegenüber stellen, so wollen wir damit durchaus nicht verneinen, dass unsere unbewusste Seele sich nicht selber bewusst sein kann. Wir fanden schon früher Gelegenheit von unbewussten Schlüssen zu sprechen und ein Schluss kann, unserer Anschauung nach, nur bewusst erfolgen — müssten also hieraus folgern (falls ein solcher Schluss sich an Erfahrung prüfen liesse,) dass unsere unbewusste Seele sich selber bewusst sei. **Unserer bewussten Seele d. h. unserm Ich kommen aber nur die Resultate der unbewussten Seele zum Bewusstsein, nie der Schöpfungsprocess selbst.**

Die früher besprochenen unbewussten Seelenprocesse setzen uns mit der Aussenwelt in Verbindung, da sie nach einem vorangegangenen (unbewussten) Schlusse, durch constructive Thätigkeit ein Bild der uns erregenden Gegenstände in die Aussenwelt verlegen. Wir hatten erwähnt, dass bei diesen unbewussten Thätigkeiten die Erfahrung unsers bewussten Ichs mit eingreift, wodurch die unbewussten Seelenthätigkeiten sich in einer der Aussenwelt mehr entsprechenden Art und Weise vollziehen. Die Thätigkeiten, die im Traume stattfinden, dienen nun nicht dazu, uns mit der Aussenwelt in Verbindung zu setzen, indem sich hier ein Gestaltungprocess vollzieht, der fast unabhängig von der Aussenwelt Gegenstände schafft, die nicht in ihr gegeben sind. Nur in wenigen Fällen vermögen wir noch einen schwachen Zusammenhang mit derselben nachzuweisen. — Wir wissen, dass eine Erregung des Sehnervs, auch wenn sie nicht durch Licht

erfolgt ist, uns als Licht zur Perception kommen kann. Ein Analoges gilt mehr oder minder von den übrigen auf die Nerven einwirkenden Reizen. Dass im Traume Nervenerregungen zu Gestaltungen Veranlassung geben, kann gar nicht in Zweifel gezogen werden, doch resultirt der Gestaltungsprocess nicht nach den Gesetzen der Nothwendigkeit aus der Erregung, wie uns ein einfaches Beispiel zeigt. Unser Herz wird durch die Lage des Körpers gedrückt, der Traum spiegelt uns einen Riesen vor, mit dem wir im Ringkampfe begriffen sind. — Hieraus ersehen wir, dass diese Thätigkeiten sich unter einer Freiheit vollziehen, die dem Causalgesetze der Natur zuwider ist. Dass diese Thätigkeiten auch in wachem Zustande wirksam sein müssen, ist klar, doch werden sie durch das Herandringen der Eindrücke der Aussenwelt, die uns reichen Stoff zu empfinden und zu denken giebt, sehr gedämpft auftreten und so sich unserer Beachtung leicht entziehen. — So lange unser Bewusstsein stark genug ist zu erkennen, dass dieser Gestaltungsprocess seine Ursache nicht in der Aussenwelt hat, werden wir seine Producte auch nicht in dieselbe verlegen; — kann aber die Stärke des Bewusstseins nicht mehr dem mächtig andringenden Gestaltungsprocesse widerstehen, so nehmen wir selbst im wachen Zustande Producte unsrer eignen Gestaltungskraft in der Aussenwelt wahr und stehen somit vor dem Vorgange, der mit dem Namen: „Hallucination" bezeichnet wird, eine Erscheinung, die in das Gebiet der Geisteskrankheiten gehört.

Doch wir kehren zum Traume zurück. Derselbe zeigt ferner, dass wir auch, ohne Maler zu sein, malen können; ohne Componist zu sein, componiren wir; ohne Architekt zu sein, bauen wir die schönsten Lustschlösser. — Man verlange nur nicht beim Wachen diese Thätigkeiten von uns. Forderte man uns auf, die Gestalten, die wir ja selbst im Traume producirt haben, aufzuzeichnen, so würden wir es nicht können. Wir würden erklären, es mangele uns die technische Fertigkeit; — würde man an uns die Forderung richten, das im Traum Gesehene, Gehörte u. s. w. unserm

Geiste scharf zu reproduciren, so müssten wir selbst bei bekannten Gegenständen offen gestehen, dass alle Vorstellungen, die wir uns von ihnen machen können, nur schwache Schattenbilder gegen das im Traume so lebhaft Empfundene sind. — Durch das Traumleben haben wir somit den deutlichen Beweis, dass in uns Allen künstlerische Thätigkeit angelegt ist; — und dies Geschenk der Natur wollen wir nicht verkennen; wo die Umstände uns daran verhindern, reproducirend oder schöpferisch in der Kunst aufzutreten, wollen wir diese Lücke durch Anschauen und Anhören der schon vorhandenen Kunstwerke ergänzen, und indem wir so mit dem Künstler empfinden und denken, werden wir gewissermassen des Schöpfungsactes des Kunstwerkes theilhaftig.

Die Phantasie ist somit eine von jenen Thätigkeiten, von denen wir wissen, dass sie Nichts mit dem Fühlen und Denken zu thun haben; sie giebt uns aber nach Vollziehung ihrer Thätigkeit zu empfinden und zu denken.

Das Material zu ihren Gebilden entlehnt die Phantasie der materiellen Welt, und wir können eine gewisse Abhängigkeit der Phantasie von der Aussenwelt, wie vorher gezeigt, nicht verkennen, eben so wenig eine Einwirkung unsers Empfindens und Denkens auf dieselbe. So werden uns die Träume im Allgemeinen ein gewisses, wenn auch nur sehr verschwommenes Spiegelbild unseres Seelenlebens entfalten. Doch aus den genannten Umständen die Bilder der Phantasie herzuleiten oder gar zu erklären, ist geradezu unmöglich. Es herrscht in denselben nicht nur eine Freiheit, sondern sogar eine Ungebundenheit, die, je nachdem sie sich vollzieht, angenehm oder unangenehm wirken kann.

Alles wiederholt sich nur im Leben,
Ewig jung ist nur die Phantasie,
Was sich nie und nirgend hat begeben,
Das allein veraltet nie.

Schiller.

Wenn die Eindrücke der Aussenwelt so gut wie schweigen, dann zeigt sich, dass der Zustand unsers Ichs in bewusster Thätigkeit wurzelt, und, da die Aussenwelt der Seele keinen Stoff giebt, so schafft sie sich denselben. Dass wir häufig die Träume vergessen, beweist durchaus nicht, dass wir nicht geträumt haben. Es erklärt sich das Nichtbewusstsein einer erlebten Sache aus mangelndem Gedächtniss (Anm. 5). Für den Traum mag als Bestätigung angeführt werden, dass wir uns häufig bei dem Anblick irgend eines Gegenstandes eines vergessenen Traumes entsinnen, in welchem gerade der Gegenstand eine Rolle gespielt hat. — Die gestellte Aufgabe verbietet hierauf weiter einzugehen.

Die Unkenntniss der unbewussten Seelenthätigkeiten, wie eine falsche Auslegung und Benutzung ihrer Producte hat zu dem grössten Aberglauben und sogar zum Irrsinn geführt. Eine grosse Lebendigkeit der unbewussten Seelenthätigkeiten, gepaart mit der Tiefe der Empfindung und der Schärfe des Verstandes des bewussten Ich's ist Genialität.

Die Phantasie ist so die Brücke zwischen den grössten Gegensätzen, die im Gebiete des Geistes uns entgegen zu treten scheinen, d. h. zwischen Wahnsinn nnd Genialität.

Ein nicht unbedeutender Theil der Menschen schenkt seine Aufmerksamkeit den Eindrücken der Aussenwelt während eines nicht allzugrossen Theils des Wachens. Diese Menschen sehen aber dann um so schärfer in die Natur und vernehmen um so deutlicher ihre Töne; — alsdann versenken sie sich in ein abgeschlossenes, traumhaftes Seelenleben, und siehe! — jetzt beginnt die Phantasie zu wirken. — Gestalten aller Art ziehen an ihrer Seele vorüber; wunderbare Töne und Harmonien vernimmt das geistige Ohr; bekannte und unbekannte Personen handeln und sprechen. — Es sind dies die Menschen, welche die Natur vorzüglich mit künstlerischer

Productivität begabt hat. — In der Regel fügt sich zu dieser Gabe noch eine andere. Wir meinen die technische Fähigkeit, das Talent, das Gesehene, das Gehörte in die Aussenwelt zu übertragen. Freilich muss das gebildete Gefühl die schönsten der dem dunklen Schoosse der Phantasie entsteigenden Gebilde festhalten und der geläuterte Verstand dieselben vielfach moduliren und seinem Zweck unterwerfen, damit sie Verwendung in Kunstwerken finden, die vom Standpunkte der Aesthetik als vollendet zu bezeichnen sind.

So bildet sich denn beim Künstler nach und nach das Ideal heraus, welches nicht mehr in einer blossen Stimmung, in einer bestimmten Idee beruht, sondern welches, wie gezeigt, schon durch den Gestaltungsprocess der Phantasie mit materiellen Kennzeichen versehen ist.

Anmerkungen.

1. (Zu Seite 7.) An einer Stelle erkennt jedoch Locke eine Wahrheit an, die absolut unabhängig von aller Erfahrung sei; eine Aussage, die mit seinem System nicht gut in Einklang zu bringen ist.

2. (Zu Seite 25.) Dass die von mir aufgestellten unbewussten Seelenthätigkeiten nichts mit den von Hartmann in seiner „Philosophie des Unbewussten" angegebenen gemeinsam haben, ist hier nicht am Platze zu erörtern.

3. (Zu Seite 28.) In letzter Zeit gelang es mir, die Art und Weise des Schliessens der unbewussten Seelenthätigkeiten durch nachfolgende Versuche recht deutlich zu zeigen:

Man betrachte eine stereoscopische Zeichnung in der Weise, dass man einen in ziemlicher Entfernung vor derselben gehaltenen Bleistift fixirt. Von den hierbei auftretenden vier Bildern verschmelzen zwei zu einem körperlichen, welches sich von dem Papier loslöst, **allmählig** bis an den Bleistift steigt und dort körperlich in der Luft schwebend die grösste Aehnlichkeit mit solchen hat, die durch Hohlspiegel dargestellt werden. Das körperliche Bild befindet sich also an dem Punkte, wo sich die beiden Augaxen schneiden und ist in dem Masse verjüngt, wie es sein Heraufrücken innerhalb der Schenkel zur Spitze des Sehwinkels verlangt, wobei es durch die eingetretene Verkleinerung an Schärfe gewinnt. (Mit einem Zirkel war dasselbe ohne Schwierigkeit zu messen.) — Eine Entfernung des Kopfes von der stereoscopischen Zeichnung bei Festhalten der Stellung der Augaxen ruft ein Nachfolgen des Bildes mit entsprechender Verkleinerung hervor.

(Diese Versuche constatiren ausserdem recht deutlich den blinden Fleck des Auges, da fast immer nach einiger Zeit ein Verschwinden der nicht körperlichen Bilder eintritt. Unter Umständen verschwindet sogar die ganze stereoscopische Zeichnung. Das genannte Experiment findet in gewisser Beziehung eine Anologie in dem Helmholtz'schen Tapeten-Phänomen.) Fixirt man aber einen Punkt, der sich ziemlich weit hinter der stereoscopischen Zeichnung befindet, was man dadurch erreichen kann, dass man einen entfernten Gegenstand betrachtet und alsdann die Zeichnung den Augen zuführt, so tritt ebenfalls ein körperliches Bild auf, aber von der gegebenen Grösse und in der Entfernung der Zeichnung. Dasselbe verändert weder seine Grösse noch seine Entfernung bei längerer Betrachtung. Diese zuletztgenannte Art stereoscopische Zeichnungen körperlich zu sehen, unterscheidet sich noch in andern Punkten von der vorher angegebenen, welche hier auseinander zu setzen ein zu grosses Eingehen auf die Physiologie erfordern würde. Es mag nur noch Erwähnung finden, dass diese Art Flächenbilder stereoscopisch zu sehen, mit der durch das Stereoscop vermittelten übereinstimmt.

Aus der ersten Art, Flächenbilder stereoscopisch zu sehen, ergiebt sich, dass gewisse unbewusste Seelenprocesse sich in Form eines mathematischen Schlusses vollziehen. Das falsche Resultat, zu dem die genannten Schlüsse führen, ist die nothwendige Folge von unrichtigen Voraussetzungen. In dem angeführten Falle glaubt man, d. h. unbewusste Seelenthätigkeiten, das Bild müsse dort sein, wo sich die beiden Augaxen schneiden; eine Folgerung, die sich aus der Erfahrung d. h. häufiger Wahrnehmung unseres bewussten Ichs, herleitet. Wir gewinnen hieraus zweierlei für die Kenntniss einer gewissen Art von unbewussten Seelenthätigkeiten:

1) dass oft eine anormale, ungewöhnliche Anwendung der Organe unsere unbewussten Seelenthätigkeiten zu falschen Schlüssen bewegt;

2) dass unsere Erfahrung sich auf die unbewussten Seelenthätigkeiten überträgt.

Bei den Versuchen, Flächenbilder zu stereoscopischer Verschmelzung zu bringen, **spielt die Phantasie noch eine ganz besondere Rolle, indem diese (nach einiger Uebung) selbst Flächen zu Körpern verschmilzt, die nicht verschmolzen werden dürften.** (Vergleiche Schluss der Untersuchung.) — Zu allen diesen Versuchen empfehlen sich steroscopische Aufnahmen von möglichst einfachen Pyramiden.

4. (Zu Seite 39.) Um jedoch über diese Sache vollständige Klarheit zu erlangen, versuchte ich eine Mischung der Farben dadurch herbeizuführen, dass ich verschiedenfarbige Flächen zu körperlicher Verschmelzung brachte. Ich machte eine stereoscopische Aufnahme von einer Pyramide. Das eine Bild wurde mit Ultramarin, das andre mit Chromgelb (Deckfarben) bemalt. Die Kanten der blauen Pyramide wurden mit dem Gelb der letzteren markirt; die der gelben hingegen mit dem Blau der ersteren. Durch das Stereoscop gesehen, erschien die Pyramide zwar körperlich, aber weit entfernt von jeder Farbenmischung, trat das blaue und gelbe Licht in scharf getrennten Intervallen auf und zeigte so den Wettstreit der Sehfelder auf's deutlichste. Wenn man bei den Versuchen mit blossen Farbenfeldern noch zweifelhaft sein sollte, ob eine Vermischung stattfindet oder nicht, so beweist der genannte Versuch, der ja eine Erleichterung der Vermischung anstrebt, dass dieselbe für Farben, die den beiden Augen getrennt zugeführt werden, nicht möglich ist. Die Verwendung schwarzer Farbestoffe bei analogen Versuchen bietet jedoch etwas Auffallendes. Schon Dove zeigte, das zwei stereoscopische Pyramiden, die eine in weiss mit schwarzen Kanten, die andere in schwarz mit weissen Kanten sich beim Betrachten durch das Stereoscop zu einer Pyramide mit graphitähnlichem Glanze verbinden. Mir gelang es durch die entsprechende Zusammenstellung mit dem Schwarz beim stereoscopischen Sehen glänzende, spiegelnde Körper zur Erscheinung zu bringen.

So giebt eine chromgelbe Pyramide mit schwarzen Kanten und eine schwarze Pyramide mit chromgelben Kanten einen gelben Krystall, der an Glanz und Durchsichtigkeit dem Goldtopas ähnlich sieht. Weniger deutlich trat eine glasartig metallinische Verschmelzung der Farben mit Schwarz ein, wenn die Farbestoffe die ganzen Sehfelder des Stereoscops einnahmen. Als allgemeines Gesetz gilt hierbei, **dass alle tiefen Farbentöne den helleren etwas Spiegelndes, Metallinisches verleihen.**

Bei all diesen Versuchen gelang es mir nicht sogleich die genannte Verschmelzung zu erzielen. Zuerst trat ein Wettstreit der Sehfelder ein, der sich allmählig beruhigte und zu der genannten Erscheinung führte. — Auch für ein Auge ist die oben genannte Verschmelzung der Farben zu erzielen, wie nachfolgender Versuch zeigt: